



CONSERVATÓRIO SUPERIOR DE MÚSICA DE GAIA

Mestrado em Ensino de Música

Especialidade em Música de Conjunto

Mozart e a Importância do Saber

Uma Investigação-Ação em contexto de Música de Câmara

por

Tiago Tavares Abrantes

Orientadora: Professora Doutora Maria do Rosário Sousa

Outubro de 2016

CONSERVATÓRIO SUPERIOR DE MÚSICA DE GAIA

Mestrado em Ensino de Música – Especialidade em Música de Conjunto

Mozart e a Importância do Saber

Uma Investigação-Ação em contexto de Música de Câmara

por

Tiago Tavares Abrantes

Projeto Educativo submetido para a obtenção do grau de
Mestre em Ensino de Música – Música de Conjunto

Orientadora: Professora Doutora Maria do Rosário Sousa

Outubro de 2016

RESUMO

O trabalho de Investigação Científica que se apresenta encontra-se integrado no *Projeto Educativo*, do *Mestrado em Ensino de Música*, com especialidade em *Música de Conjunto*, realizado no Conservatório Superior de Música de Gaia (CSMG).

Sustentado por um **Quadro Teórico-Conceptual**, onde se referenciam no *Estado da Arte* autores de relevância, tais como Eco (2016), Damásio (2010), Harnoncourt (1993), Sacks (2008), Barenboim (2009), Pessoa (1966), Goleman (2016), Bernstein (1954), Levitin (2013), Lopes-Graça (1978), e por uma **Metodologia Empírica**, baseada no modelo de *Relação Pedagógica* de Renald Legendre (2005), o presente trabalho tem como objetivo analisar o impacto emocional/interpretativo obtido aquando do conhecimento da vida e obra de Mozart e da Cultura Musical que envolve uma Obra sua.

A Investigação-Ação decorreu na *Fundação Conservatório Regional de Gaia*, tendo como Sujeitos (S) de aprendizagem dois Trios de Clarinetes, alunos ligados ao Conservatório de Gaia: o Grupo de Ação (GA) e o Grupo de Controlo (GC). Ambos os grupos interpretaram a obra *Divertimento n.º 2 K439b*, de Wolfgang Amadeus Mozart, tendo apenas o GA passado por múltiplas e diversas experiências. Também tivemos, como Sujeito (S), um painel de Maestros nacionais que, ao responderem a uma questão que lhes foi lançada sobre este assunto, contribuíram para aprofundar ainda mais esta temática.

Depois de analisar os vários registos, nomeadamente os *diários de bordo*, as *imagens fotográficas* e as *gravações*, pudemos concluir que a Cultura Musical, recebida pelos Sujeitos (S) do Grupo de Ação, influenciou indubitavelmente a interpretação da obra em causa.

PALAVRAS-CHAVE

**MOZART – CULTURA MUSICAL – EMOÇÃO – PERFORMANCE –
CLARINETE**

ABSTRACT

The Scientific Research work presented is integrated in the *Educational Project*, the Master of Music Education, specialized in *Ensemble of Music*, at the *Conservatório Superior de Música de Gaia* (CSMG).

Supported by a **Theoretical and Conceptual Framework**, which are referred to in the State of the Art by relevance authors such as Eco (2016), Damásio (2010), Harnoncourt (1993), Sacks (2008), Barenboim (2009), Pessoa (1966), Goleman (2016), Bernstein (1954), Levitin (2013), Lopes-Graça (1978), and by an **Empirical Methodology** based on the Pedagogical Relationship model of Renald Legendre (2005), this study aims to analyze the emotional/interpretive impact achieved when the knowledge of the life and work of Mozart and the Musical Culture that involves his work.

The Investigation-Action took place at the *Fundação Conservatório Regional de Gaia*, with the Subject (S) learning two Trios Clarinet, students connected to the *Conservatório de Gaia*: the Action Group (AG) and the Control Group (CG). Both groups have interpreted the work *Divertimento n.º 2 K439b*, by Wolfgang Amadeus Mozart, but only AG have passed through by multiple and diverse experiences. We also had, as a Subject (S), one national Conductor's panel that, responding to a question that was thrown to them on this subject, contributed to further deepen this theme.

After analyzing the various records, including logbooks, photographic images and recordings, we concluded that the Musical Culture, received by Subject (S) from the Action Group, undoubtedly influenced the interpretation of the work in question.

KEYWORDS

**MOZART - MUSICAL CULTURE - EMOTION - PERFORMANCE -
CLARINET**

DEDICATÓRIA

À minha família.

Aos meus amigos.

Aos meus antigos, atuais e futuros alunos.

AGRADECIMENTOS

Como nada de grande se faz sozinho, agradeço a todos os que, direta ou indiretamente, apoiaram e ajudaram a concretizar este trabalho de investigação.

Mas especialmente...

Ao Conservatório Superior de Música de Gaia todos os ensinamentos recebidos nestes dois anos.

À Professora Doutora Maria do Rosário Sousa, orientadora neste trabalho científico, a partilha do Saber, a disponibilidade para ajudar e a Amizade, o mais importante.

Aos Maestros Alberto Roque, António Saiote, António Vassalo Lourenço, Carlos Pires Marques, Fernando Marinho, José Eduardo Gomes, Luís Carvalho, Luís Clemente, Paulo Martins e Vítor Matos pelos preciosos contributos neste trabalho.

Aos alunos Beatriz Moreira, Daniel Cordeiro, João Ribeiro, Micaela Saraiva, Mónica Meireles e Sofia Rocha pela participação e envolvimento nesta Investigação.

A todos os funcionários da Fundação Conservatório Regional de Gaia, bem como ao Maestro Mário Mateus e à Professora Fernanda Correia, o apoio e simpatia.

Ao Ruben Castro e à Associação Cultural e Musical de Avintes o apoio para a implementação do Programa de Intervenção.

Ao António Alberto, ao Carlos Silva, à Maria dos Santos e à Mónica Meireles a ajuda com o material de gravação.

À minha Mãe o incentivo e a compreensão das minhas ausências.

Por fim, um agradecimento sentido à minha esposa, Márcia, pelo apoio e amor.

ÍNDICE GERAL

RESUMO	3
ABSTRACT	4
DEDICATÓRIA	5
AGRADECIMENTOS	6
ÍNDICE GERAL	7
ÍNDICE DE TABELAS	10
ÍNDICE DE FIGURAS	10
ÍNDICE DE PARTITURAS.....	10
ÍNDICE DE IMAGENS	11
NOTA DE ABERTURA	12
INTRODUÇÃO GERAL	13
Problemática da Investigação	14
Questão Central da Pesquisa.....	14
Hipóteses de Investigação.....	15
Objetivos da Investigação	15
Objetivos Gerais	15
Objetivos Específicos	16
Plano Geral da Investigação	16
PRIMEIRA PARTE:	18
QUADRO TEÓRICO-CONCEPTUAL	18

CAPÍTULO I – O ESTADO DA ARTE	19
1.1 Introdução	20
1.2 Conceito de Cultura Musical	20
1.3 Conceito de Emoção Artística	25
1.4 Conceito de Linguagem Mozartiana/Clássica	29
 CAPÍTULO II – MOZART E O CLARINETE	 32
2.1 Introdução	33
2.2 O Compositor e a sua obra numa visão transversal	33
2.3 A Importância do Clarinete nas obras de Mozart	38
2.4 O <i>Divertimento n.º 2, K 439b</i> para Trio de Clarinetes	41
 SEGUNDA PARTE:	 44
METODOLOGIA EMPÍRICA	44
 CAPÍTULO III – OPÇÕES METODOLÓGICAS	 45
3.1 Introdução	46
3.2 O modelo de pesquisa científica – Investigação-Ação	46
3.3 O Modelo de Relação Pedagógica (RP)	46
3.4 Aplicação do Modelo de Relação Pedagógica ao estudo empírico	48
3.4.1 O Meio (M).....	49
3.4.2 O _(S) Sujeito _(S) (S).....	52
3.4.3 O _(S) Agente _(S) (A).....	59
3.4.4 O Objeto (O) de estudo.....	60
3.5 Instrumentos de recolha de dados	64

CAPÍTULO IV – O PROGRAMA DE INTERVENÇÃO	65
4.1 Introdução	66
4.2 Razões justificativas do Programa	66
4.3 Recolha de informação e períodos de implementação.....	66
4.4 Competências Gerais do Programa.....	67
4.5 Desenvolvimento global do Programa.....	67
4.5.1 Planificação das Sessões.....	68
4.5.2 Síntese da Planificação Global das Sessões do Programa.....	77
 CAPÍTULO V – ANÁLISE DOS DADOS E INTERPRETAÇÃO DOS RESULTADOS	 78
5.1 Introdução	79
5.2 Análise Categorical.....	79
5.3 Interpretação dos Resultados	89
 CONCLUSÕES GERAIS	 92
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	94
FONTES ELETRÓNICAS CONSULTADAS	98
ANEXOS	101

ÍNDICE DE TABELAS

Tabela nº 1 – Grupo de Ação (GA).....	53
Tabela nº 2 – Grupo de Controlo (GC).....	54

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura nº 1 – Modelo de Relação Pedagógica (RP).....	48
Figura nº 2 – Modelo de Relação Pedagógica (RP) - O Meio (M).....	49
Figura nº 3 – Modelo de Relação Pedagógica (RP) - O Sujeito (S).....	52
Figura nº 4 – Modelo de Relação Pedagógica (RP) - O Agente (A).....	59
Figura nº 5 – Modelo de Relação Pedagógica (RP) - O Objeto (O).....	60

ÍNDICE DE PARTITURAS

Partitura nº 1 - Excerto da Partitura geral do <i>Divertimento nº 2 K439b</i> , de Mozart.....	43
Partitura nº 2 - Partitura de 1º clarinete do <i>Divertimento nº 2 K439b</i> , de Mozart.....	61
Partitura nº 3 - Partitura de 2º clarinete do <i>Divertimento nº 2 K439b</i> , de Mozart.....	62
Partitura nº 4 - Partitura de 3º clarinete do <i>Divertimento nº 2 K439b</i> , de Mozart.....	63

ÍNDICE DE IMAGENS

Imagem nº 1 - Leopold com Wolfgang e Nannerl, em Paris, 1763.....	34
Imagem nº 2 - Mozart com a Ordem de Espora de Ouro.....	35
Imagem nº 3 - Mozart com a irmã Nannerl, o pai Leopold e a mãe Anna Maria.....	36
Imagem nº 4 - Estátua de Mozart em Salzburgo.....	37
Imagem nº 5 - Anton Stadler, clarinetista e amigo de Mozart.....	39
Imagem nº 6 - Fundação Conservatório Regional de Gaia.....	49
Imagem nº 7 - Grupo de Ação (GA) com o Investigador.....	53
Imagem nº 8 - Grupo de Controlo (GC) com o Investigador.....	54
Imagem nº 9 - O professor Investigador com o GA.....	59
Imagem nº 10 - A professora Orientadora com o GC.....	60
Imagem nº 11 - O professor Investigador a ensaiar o trio de clarinetes.....	69
Imagem nº 12 - A professora Orientadora a dar uma explicação.....	70
Imagem nº 13 - Grupo de Controlo a tocar o <i>Divertimento nº 2 K.439b</i> de Mozart.....	70
Imagem nº 14 - O Investigador a ensaiar o trio de clarinetes.....	71
Imagem nº 15 - Alunos do Grupo de Ação (GA) a fazerem leituras sobre Mozart.....	72
Imagem nº 16 - O professor Investigador a fazer Aquecimentos com os alunos.....	73
Imagem nº 17 - Projeção do filme <i>A Vida de Mozart</i>	74
Imagem nº 18 - O professor Investigador a ensaiar o Grupo de Ação.....	75
Imagem nº 19 – Satisfação no final das sessões, GA com a professora Orientadora.....	76
Imagem nº 20 - Estudantes a escrever o <i>Diário de Bordo</i>	79

NOTA DE ABERTURA

Ao longo da minha formação académica e carreira musical, tive contacto com maestros e professores que valorizavam mais a vertente emocional da música, enquanto outros davam mais ênfase à parte histórica, teórica e aos vários conhecimentos que rodeavam a obra em questão. Sempre me intrigou que importância se deveria dar a estes dois aspetos, até porque alguns destes maestros/professores eram militantes de cada uma destas correntes, tendo até, por vezes, assistido a momentos de preconceito, como se existisse uma incompatibilidade entre ambas.

Por estar sensível a estes assuntos, desde que leciono, procuro sensibilizar os alunos para estas duas temáticas, no sentido de que a emoção e a razão andem de mãos dadas no estudo de uma obra musical.

No decorrer do Mestrado em Ensino de Música, quando me foi pedido que elegesse um tema para o meu Projeto Educativo, foi muito natural e quase espontâneo optar por realizar esta escolha. Senti que era a oportunidade ideal para aprofundar estas temáticas, analisando a importância e o peso que cada um destes aspetos tem, ou deveriam ter, na preparação de uma obra musical.

Aproveitei, também, o Projeto Educativo para aprofundar os conhecimentos acerca de um dos mais geniais compositores de toda a História da Música, **Wolfgang Amadeus Mozart**, cujas obras admiro com profundidade.

O Clarinete, instrumento que toco desde os 9 anos e que leciono, oficialmente, desde 1999, teve o fascínio de Mozart, sendo ele um dos primeiros compositores a integrá-lo em contexto de Orquestra. Dado que este Mestrado possui a especialização em Música de Conjunto, para a elaboração do Projeto Educativo, pude contar com a colaboração de *dois trios de clarinetes*, que em muito contribuíram para a implementação da presente investigação-ação.

Para aprofundar e confirmar a temática em estudo, e movido pela curiosidade acerca do pensamento de várias personalidades sobre esta matéria, coloquei uma questão a alguns Maestros familiarizados com orquestras jovens, que muito simpaticamente partilharam a sua opinião e cujas respostas se revelaram surpreendentes.

Segue-se, então, a apresentação do estudo realizado.

INTRODUÇÃO GERAL

A elaboração deste Projeto Educativo, integrado no plano curricular do *Mestrado em Ensino de Música*, com especialização em *Música de Conjunto*, tem como objetivo definir qual a problemática a ser estudada, ao longo do seu percurso, e a metodologia de análise científica a ser utilizada.

A Educação Artística é um fenómeno que tem dado passos significativos em Portugal. Contudo, dado englobar um conjunto de áreas que, ainda que muito se tenham desenvolvido, ainda se encontra bem longe da evolução que entendemos merecer no contexto do ensino português.

Desta forma, entendemos de grande pertinência desenvolver esta pesquisa, procurando realizar uma investigação que possa oferecer alguns contributos para que as Áreas de Expressão Artística, nomeadamente a Música, através da prática de Música de Conjunto, concretamente, com trabalhos realizados junto de Grupos de Câmara, possam desenvolver atividades culturais e artísticas de forma mais cuidada, mais consciente, mais atenta e mais acessível a todas as camadas da população na sua globalidade, juvenil ou pessoas adultas, em Portugal.

É evidente o valor da Música de Conjunto no panorama musical geral e, particularmente, no Ensino Artístico Especializado. Também por isso, este trabalho pretende contribuir para que a Música de Conjunto faça um caminho de aperfeiçoamento, procurando continuamente a excelência musical.

Para objeto de estudo, escolhemos uma obra do compositor europeu talvez mais tocado em todo o mundo, Wolfgang Amadeus Mozart.

Procurámos elaborar um trabalho que fosse claro, esclarecedor e reflexivo, para o contributo ser de excelência.

Problemática da Investigação

A Música de Conjunto revela-se um meio magnífico para o estabelecimento de climas de comunicação, de relações afetivas e de relações interpessoais, tanto entre professores e alunos, como entre os diferentes elementos da turma, ou grupo onde se pratica. Pelo seu carácter familiar e artístico, parece possuir um *poder mágico* e contagiante que leva a que estas relações se estabeleçam com frequência, e delas possam advir interações que fundamentam toda uma pedagogia e uma didática ao nível da música (Ferrão, 1988).

No entanto, ao longo da evolução musical dos nossos alunos, temos verificado que nem todos a têm feito de forma sustentada, assimilando os vários ensinamentos musicais, nomeadamente, a sensibilidade musical. Como sabemos, a Música é uma linguagem que é usada para expressar, para transmitir, para comunicar algo a alguém. Mas, para isso, os intérpretes devem estar sensíveis e predispostos a essa missão, para não tocarem de forma apática, sem sentido musical e estético.

Com a explanação da problemática atrás referida, passamos a enunciar a principal questão que motivou a problemática desta pesquisa.

Questão Central da Pesquisa

- **Qual o impacto emocional-interpretativo, obtido junto do instrumentista, aquando do conhecimento biográfico do autor e da cultura musical que envolve a obra em estudo?**

Hipóteses de Investigação

Para conseguirmos responder à pergunta de partida, entendemos que as questões de investigação que se seguem ajudar-nos-ão a uma melhor compreensão e consciencialização desta problemática.

- **Será que o conhecimento emociona?**
- **Será que existe uma linguagem Mozartiana?**
- **Será que a emoção é intrínseca ao intérprete?**

Objetivos da Investigação

Os objetivos desta investigação dividem-se em duas ordens: Objetivos Gerais e Objetivos Específicos.

Objetivos Gerais

- Estimular o gosto pela música.
- Desenvolver o prazer em tocar.
- Despertar o gosto pela leitura e pelo conhecimento dos autores em estudo e do conhecimento em geral.
- Desenvolver a capacidade de identificar diferentes estilos musicais.
- Consciencializar os estudantes acerca do trabalho que implica a montagem de uma obra musical.

Objetivos Específicos

- Tocar com diferentes *nuances* e articulações a obra em estudo, denominada *Divertimento n.º 2, K.439b*, de W. A. Mozart.
- Compreender a noção de frase musical.
- Desenvolver a capacidade de controlar as emoções.

Plano Geral da Investigação

Com o intuito de cumprir com os objetivos propostos e encontrar uma resposta à questão central desta investigação, dividimos o nosso trabalho em duas partes:

- **Um Quadro Teórico-Conceptual**
- **Uma Metodologia Empírica**

O **Quadro Teórico-Conceptual** é composto por dois Capítulos:

- **Capítulo I - O Estado da Arte**

Neste capítulo definimos os conceitos de Cultura Musical, Emoção Artística e Linguagem Mozartiana.

- **Capítulo II - Mozart e o Clarinete**

Este capítulo foca-se no compositor W. A. Mozart, onde analisaremos, de forma transversal, a sua vida e obra, estudaremos a importância que o Clarinete tem nas suas composições e abordaremos a obra que serve de Objeto (O) de Estudo a este trabalho, o *Divertimento n.º 2, K 439b* para Trio de Clarinetes.

A **Metodologia Empírica** é composta por três Capítulos:

- **Capítulo III - Opções Metodológicas**

Neste capítulo apresentamos a metodologia de investigação que esteve na base deste trabalho: o modelo de *Relação Pedagógica* (RP) de Renald Legendre (2005), que teve as devidas adaptações a este estudo empírico.

- **Capítulo IV - O Programa de Intervenção**

Neste capítulo expomos a implementação do Programa, bem como a planificação das sessões, com vários registos fotográficos.

- **Capítulo V - Análise dos Dados e Interpretação dos Resultados**

Este capítulo apresenta a análise de conteúdo dos instrumentos de recolha de dados utilizados, tais como: os registos dos alunos realizados através dos seus *diários de bordo* e os registos fotográficos e fílmicos trabalhados através de gravações em vídeo.

Partilhamos a opinião de vários Maestros nacionais, através de um *Inquérito por Questionário*, acerca do valor que o conhecimento da vida e obra de W. A. Mozart tem na interpretação de uma obra sua, procurando enriquecer este trabalho científico.

Procedemos, de seguida, à interpretação dos resultados, que nos permitiu fazer a avaliação e constatar a pertinência desta temática.

Por último, apresentamos as **Conclusões Gerais**, fruto de uma reflexão maturada sobre esta investigação.

PRIMEIRA PARTE:

QUADRO TEÓRICO-CONCEPTUAL

CAPÍTULO I – O ESTADO DA ARTE

Pensamos na Arte como sendo intemporal e a “beleza” da sua aparência como tendo significado, importância e atraindo a humanidade ao longo dos tempos (Arnold, 2006, p. 12).

1.1 Introdução

Neste capítulo fazemos referência ao que se tem escrito sobre a temática em estudo. É um capítulo com forte vertente reflexiva, pois obriga-nos a muita pesquisa, a seleccionar conteúdos, a relacioná-los com o tema e a fazer interação entre eles.

Escolhemos, para este trabalho, os conceitos de **Cultura Musical**, de **Emoção Artística** e de **Linguagem Mozartiana**, que passamos a definir.

1.2 Conceito de Cultura Musical

Cultura Musical engloba dois conceitos: Cultura e Música. Abordamo-los separadamente e depois em conjunto. Definimos em primeiro o conceito de **Cultura**.

De acordo com o Dicionário da Língua Portuguesa (2010), Cultura significa *conjunto de costumes, de instituições e de obras que constituem a herança de um povo ou de uma comunidade; desenvolvimento de certas faculdades através da aquisição de conhecimentos* (Porto Editora, 2010, p. 252).

Para o sociólogo canadiano Guy Rocher (1977), Cultura é:

Um conjunto ligado de maneiras de pensar, de sentir e de agir mais ou menos formalizadas que, sendo apreendidas e partilhadas por uma pluralidade de pessoas, servem, de uma maneira simultaneamente objectiva e simbólica, para organizar essas pessoas numa colectividade particular e distinta (Rocher, 1977, pp. 198-199).

E acrescenta que *os modelos, os valores e símbolos que compõem a cultura incluem os conhecimentos, as ideias, o pensamento, abrangem todas as formas de expressão dos sentimentos, assim como as regras que regem acções observáveis do modo objectivo* (Rocher, 1977, p. 200).

O antropólogo polaco Bronislaw Malinowski (1975) entende que:

A cultura é um sistema de objetos, atividades e atitudes, no qual cada uma das partes existe como um meio para um fim. É uma totalidade em que os diversos elementos são interdependentes, e tais atividades, objetos e atitudes, estão organizadas em torno de tarefas em instituições como a

família. A cultura pode ser analisada sobre diversos aspectos como, a educação, controlo social, economia, sistemas de conhecimento, crença e moral e, também modos de expressão criativa e artística (Malinovski, 1975, p. 169).

Já para o professor de Cultura e Literatura inglesa na Universidade de Hamburgo, Dietrich Schwanitz (2005), *cultura é a forma sob a qual o espírito, o corpo e a civilização se convertem em pessoa e se refletem no espelho dos demais* (Schwanitz, 2005, p. 515).

O psicólogo americano Jerome Bruner, no seu livro *Cultura da Educação* (2000), assegura que *a cultura molda a mente, que ela nos apetrecha com os instrumentos de que nos servimos para construir não só os nossos mundos, mas também as nossas reais concepções sobre nós próprios e sobre as nossas faculdades* (p. 10).

Mais adiante, diz-nos que *por muito que os indivíduos pareçam operar por si próprios na condução da procura de significados, ninguém o pode fazer desenquadrado dos sistemas simbólicos da cultura*. Afirmar que *é a cultura que faculta os instrumentos de organização e de compreensão dos nossos mundos em termos comunicáveis*. Prossegue, dizendo que *o traço distintivo da evolução humana é o de a mente se ter desenvolvido num quadro que capacita os seres humanos a utilizar os instrumentos de cultura*. Sem esses instrumentos, sejam simbólicos sejam materiais, *o homem não é um “macaco nu”, mas uma abstração oca*. E termina, proferindo que *a cultura, sendo embora um produto humano, simultaneamente forma e torna possíveis as operações de uma mente distintivamente humana*. Neste sentido, *o aprender e pensar estão sempre situados num enquadramento cultural e sempre dependentes da utilização de recursos culturais* (Bruner, 2000, p. 20).

Em relação a *homem culto*, o músico e pedagogo Fernando Lopes-Graça (1978), entende que possui dois sentidos: o *homem ilustrado ou recetivo* e o *homem interessado ou compreensivo*. O *homem ilustrado* é aquele *que sabe um pouco de tudo, de tudo extrai um sucozinho com que enverniza a sua pessoa social*. O *homem interessado* é aquele que tem *curiosidade intelectual*, que desenvolveu uma *especulação metafísica*, mais do que *propriamente uma paixão* (Lopes-Graça, 1978, pp. 217-218).

Em síntese, podemos entender que Cultura é tudo o que rodeia o indivíduo, desde o seu nascimento à sua morte. O indivíduo é influenciado pela sua Cultura mas também

influencia a própria Cultura, colaborando, através das várias linguagens usadas, para a sua construção.

Depois de abordarmos o conceito de Cultura, passemos à definição de **Música**. Convém elucidar que muito se tem escrito acerca deste tema, pois é uma Arte acessível a todos e ninguém lhe fica indiferente. Da mesma forma que existem músicas para todos os gostos, também existem *sentires* para toda a música.

Começo por partilhar a definição que nos é dada pelo Dicionário da Língua Portuguesa (2010), onde nos diz que Música é a *arte de combinar harmoniosamente vários sons, frequentemente de acordo com regras definidas* (Porto Editora, 2010, p. 577).

De seguida, transcrevo uma frase que consta do Programa Nacional de Educação Musical do Ensino Básico do 2º Ciclo, atualmente em vigor, que afirma *a Música é uma forma do conhecimento cuja linguagem é o som* (Ministério da Educação, 2001, p. 213).

Depois destas duas partilhas, passemos a conhecer o que representa a Música para várias personalidades nacionais e internacionais.

O maestro argentino Daniel Barenboim (2009) está *firmemente convencido de que é impossível falar de música*. No seu livro *Está Tudo Ligado – O Poder da Música*, Barenboim diz-nos que *a única definição verdadeiramente exata e objetiva é a de Ferruccio Busoni, o grande pianista e compositor italiano, que disse que a música é ar sonoro*. Mas mais adiante, Barenboim pergunta assertivamente: *Não é a música, afinal de contas, uma simples sequência de belos sons?* (Barenboim, 2009, pp. 13-14).

Já o pianista e compositor português António Vitorino d'Almeida (1993) afirma que:

Encarada como associação de fenómenos vibratórios e estudada como ciência exacta, como o fazia Pitágoras, ou construída em termos de especulação mental e imaterial, a música é sempre um modo de transmissão de ideias, uma linguagem, uma forma de comunicação que tanto pode descrever-nos os cenários de um quotidiano grotesco, como transportar-nos para estados meditativos de transcendência metafísica. Eu não hesitaria em afirmar que a música constitui um dos mais eficazes elos de comunicação entre as pessoas e usa de um poder admirável – mas ao mesmo tempo assustador – de penetração nos inquietantes mundos do subconsciente (...) A música que nós ouvimos é um fenómeno vibratório e talvez advenha daí a tremenda força e eficiência com que ela age na nossa sensibilidade. Por outro lado a música que se desenvolve

(sem som) no pensamento também se pode revestir de um carácter inultrapassavelmente obsidiante – o que não deverá deixar de se considerar perigoso (...) A música nunca é potencialmente inofensiva: deverá ser, em teoria iluminadora e esclarecedora; mas também pode alienar e estupidificar, independentemente, até do maior ou menor grau de qualidade técnica e artística de que se revista (...) A música é uma conselheira da inteligência (Almeida, 1993, citado por Sousa, 2010, p. 65).

O investigador italiano Guido Boffi (1999) ao afirmar que *a música, toda a música, é amada porque comunica alguma coisa*, está-nos a declarar que esta arte é um meio de comunicação (Boffi, 1999, p. 7).

Para o maestro americano Leonard Bernstein (1954):

Os espíritos mais racionalistas da história desde sempre estiveram envoltos por uma ligeira névoa mística, quando o assunto música é abordado, reconhecendo o encanto e a combinação altamente satisfatória de matemática e magia que é a música. (...) Quando Platão fala de música-técnico como é acerca de quase todas as matérias- ele perde-se em vagas generalizações acerca de harmonia, amor, ritmo, e aquelas deidades que estariam, possivelmente, na base de uma melodia. Mas ele sabia que não havia nada melhor do que a música marcial para inspirar e arrastar um soldado para a batalha (Bernstein, 1954, citado por Sousa, 2010, p. 64).

E continua: *Platão e Sócrates sabiam que o estudo da música era uma das mais belas disciplinas para o espírito do adolescente e consideravam-na indispensável na educação: precisamente pelo seu carácter um tanto científico e espiritual* (Bernstein, 1954, citado por Sousa, 2008, p. 70).

O compositor português Fernando Lopes-Graça (1978) entende que:

A Música é uma manifestação artística, que tem por base objetiva a sensação acústica, por material uma seleção e ordenação matemática dos sons, por condição ou meio a sucessão no tempo, por substrato formal uma certa dialética 'sui generis', por determinante psicológica irredutível uma necessidade de movimento, por fim e manifestação última tanto a expressão estilizada de sentimentos e emoções, como o jogo gratuito dos sons, ritmos e timbres (Lopes-Graça, 1978, p. 29).

Os compositores portugueses Tomás Borba e, novamente, Lopes-Graça, no *Dicionário de Música* (1999), definem Música da seguinte maneira:

Arte de combinar os sons de modo a agradar o ouvido para, pondo em ação a inteligência, falar aos sentimentos e comover a alma. Como ciência, a música aprecia os sons nas suas relações com a melodia, o ritmo e a harmonia. Não auferindo do mundo sensível senão o material sonoro que

prepara, modela e combina, a música é uma arte puramente espiritual e subjectiva. Conforme as modalidades ou modos de expressão de que dispõe, a música é, de harmonia com estas diferenciais características, profana, religiosa, erudita, popular, vocal, instrumental, homófona, polifónica, pura, descritiva, imitativa, mecânica, mensural, dramática, coral, sinfónica, teatral, etc (Borba e Lopes-Graça, 1999, citado por Sousa, 2010, p. 65).

Já os professores e investigadores portugueses Maria do Rosário Sousa e Félix Neto, no livro *A educação intercultural através da música* (2003), referem-se à música como:

Uma linguagem, isto é, um jogo simbólico que consiste na organização dos sons, como representações com sentido. Em cada obra está implícita a sua época e a personalidade do seu autor. As suas atitudes perante o mundo e as suas preferências estáticas transparecem na música que fazem, que compõem; são o reflexo da sua experiência sonora e da matriz cultural a que pertencem (Sousa e Neto, 2003, p. 34).

No livro *Como funciona a Música* (2015), o compositor e maestro inglês John Powell explica que *tudo o que podemos dizer com segurança é que a música é som que foi organizado para estimular alguém. Este “alguém” pode ser apenas o compositor, e o “estímulo” pode ser qualquer coisa, da alegria às lágrimas (Powell, 2015, pp. 16-17).*

O neurologista americano Oliver Sacks, no seu livro *Musicofilia* (2008), transcreve um pensamento do filósofo alemão do Sec. XIX Arthur Schopenhauer, retirado da obra *O mundo como vontade e representação*:

A inexprimível profundidade da música, tão fácil de compreender e tão inexplicável, deve-se ao facto de reproduzir todas as nossas mais fundas emoções, mas desligadas da realidade e das suas dores. E conclui, a música exprime apenas a quintessência da vida e dos seus acontecimentos, e nunca os acontecimentos em si (Schopenhauer, 1819, citado por Sacks, 2008, p. 13).

Para terminar, partilho o que o compositor, escritor e empresário inglês Alexander Waugh escreveu no seu livro *Música Clássica: Outra forma de ouvir* (2000):

Música é um conceito extraordinariamente difícil de descrever por palavras. Ao longo dos séculos, centenas e centenas de definições foram produzidas, muitas das quais parecem andar às voltas em círculos, e só algumas são genuinamente merecedoras de reflexão. Alguns maravilham-se perante a beleza celestial da música, enquanto outros tentam reduzir a arte a uma fórmula científica adequada (Waugh, 2000, p. 10).

Como podemos constatar, não existe uma definição unânime para Cultura e para Música, mas ficou-se com uma ideia mais clara quanto ao que ambas representam. Quanto a **Cultura Musical**, os franceses Petit & Delaunay (1970) definiram como sendo um conjunto de contribuições que visam de uma forma prática e envolvente, ampliar o conhecimento musical, interpessoal e cultural da criança (Petit & Delaunay, 1970).

Concluindo, podemos afirmar que um povo com Cultura Musical é um povo com acesso a tudo o que envolve a Música, desde manifestações e *performances* musicais, a associações e grupos musicais, a bibliografia musical, entre outros, de maneira a poderem compreendê-la, admirá-la e criticá-la.

1.3 Conceito de Emoção Artística

No nosso entender, *Emoção Artística* engloba dois conceitos, Emoção e Arte, que passamos a definir. Começamos por **Emoção**, com a definição proposta pelo Dicionário da Língua Portuguesa (2010): *Emoção é uma reação psíquica e física, agradável ou desagradável, em face de determinada circunstância ou objeto* (Porto Editora, 2010, p. 325). Passemos a conhecer a opinião de reputados psicólogos.

Para o português António Damásio (2010), professor de neurociência, neurologia e psicologia na University of Southern California:

As emoções são programas complexos, em grande medida automatizados, de ações modeladas pela evolução. As ações são completadas por um programa cognitivo que inclui certos conceitos e modos de cognição, mas o mundo das emoções é, sobretudo, um mundo de ações levadas a cabo no nosso corpo, desde as expressões faciais e posições do corpo até às mudanças nas vísceras e meio interno (Damásio, 2010, p. 143).

No seu livro *O Livro da Consciência* (2010), Damásio esclarece que *as emoções são ações acompanhadas por ideias e modos de pensar* (p.143).

O psicólogo americano Daniel Goleman, no seu livro *Inteligência Emocional* (2016), interpreta “emoção” como *referindo-se a um sentimento e aos raciocínios daí derivados, estados psicológicos e biológicos, e o leque de propensões para a ação* (p. 310).

Segundo Goleman, existem centenas de emoções, inclusive combinações, mutações, variações e tonalidades. Enumera algumas emoções mais básicas, ou primárias, tais como: ira, tristeza, medo, prazer, amor, surpresa, aversão e vergonha (Goleman, 2016).

Pelo contrário, o professor de Psicologia na Universidade Fernando Pessoa, Freitas-Magalhães, no seu livro *A Psicologia das Emoções* (2011), diz que Emoção é *energia em movimento* e, por isso, *é um estado psicológico*. Assume que *está frontalmente em desacordo com quem afirma ser “um sentimento”*: *a emoção é uma resposta reativa e automática, ao nível do inconsciente, perante o perimundo* (p. 92).

Prossegue, afirmando que *as emoções resultam de estímulos ou eventos*. *A emoção é uma construção neuropsicológica, na qual intervêm a estrutura cognitiva, a estrutura de ativação fisiológica, a estrutura expressivo-motriz, a estrutura motivacional e a estrutura subjetiva*. Para concluir, declara que *a emoção constitui a fonte primária da motivação* (Freitas-Magalhães, 2011, p. 96).

No livro *Uma Paixão Humana* (2013), Daniel Levitin, professor americano de Psicologia da Comunicação Eletrónica na Universidade McGill (Montreal, Canadá), explica a diferença entre emoções e humores. Descreve emoções como sendo *estados temporários que normalmente são o resultado de um qualquer acontecimento externo, seja presente, seja uma recordação ou uma antecipação*. Em relação aos humores, esclarece que *não são tão temporários, são estados duradouros que podem ou não ter uma causa externa* (Levitin, 2013, p. 191).

Por fim, numa vertente sociológica, o professor de Sociologia no Instituto Piaget de Almada, Fernando Nogueira Dias (2007), informa-nos que *a sociologia das emoções encontra-se naturalmente interligada por três campos sociológicos fundamentais: a comunicação, a cultura e o conhecimento*. Declara que nenhum dos campos está isolado dos outros: *Embora com uma certa autonomia, devido à sua identidade própria, cada um deles alimenta e é alimentado pelo outro*. Concluindo, o professor esclarece que as emoções podem ser observadas em quatro *dimensões*: a social, a orgânica, a psíquica e a cultural (Dias, 2007, p. 12).

Depois de definirmos o conceito de Emoção, passemos à definição de **Arte**.

Comecemos pelo esclarecimento que Umberto Eco - filósofo, escritor e professor de Semiótica na Universidade de Bolonha (recentemente falecido, a 19 de Fevereiro de 2016) - nos faz, no seu livro *A Definição da Arte* (2016), dizendo que *a ideia de arte muda continuamente, de acordo com as épocas e com os povos, e o que para uma dada tradição cultural era arte parece desaparecer face aos novos modos de operar e de fruir* (Eco, 2016, p. 141).

A corroborar o esclarecimento de Eco, a professora francesa de Filosofia na Universidade de Nice, Carole Talon-Hugon, no seu livro *A Estética - História e Teorias* (2008), diz-nos que *o que hoje distinguimos com as palavras “arte”, “técnica”, “artesanato” não constitui para o homem da Antiguidade greco-romana três partes distintas da atividade humana, mas uma única região indistinta do agir em que o ferreiro está ao lado do aedo, e o sapateiro ao lado do arquiteto* (Talon-Hugon, 2008, p. 23).

Depois destes esclarecimentos, passemos ao significado que nos é proposto pelo Dicionário da Língua Portuguesa (2010), onde nos diz que Arte é uma *atividade que visa estimular sensações ou de estados de espírito de caráter estético; expressão de um ideal estético através de uma atividade criativa* (Porto Editora, 2010, p. 96).

O filósofo italiano do Sec. XX Luigi Pareyson, no seu livro *Estética: Teoria da Formatividade* (1954), afirma que:

A arte alimenta-se de toda a civilização do seu tempo, refletida na irrepetível reação pessoal do artista, e nela estão presentes as maneiras de pensar, viver e sentir de toda uma época, a interpretação da realidade, a atitude perante a vida, os ideais e as tradições e as esperanças e as lutas de um período histórico (Pareyson, 1954, citado por Eco, 2016, p. 34).

Já o filósofo e crítico italiano Dino Formaggio, autor de trinta e seis teses, entende Arte como *a atividade pela qual as experiências do mundo sensível perçecionadas pelo artista segundo as modalidades do plano estético são incorporadas numa matéria e levadas a constituir-se no plano artístico* (Formaggio, 1961, citado por Eco, 2016, p. 149).

O antropólogo, professor e filósofo belga Claude Lévi-Strauss, no livro *Entrevistas com Lévi-Strauss* (1969), de George Charbonnier, explica que a arte *constitui no seu degrau mais alto aquele arrebatamento da natureza pela cultura que é essencial ao tipo de*

fenómeno estudado pelos antropólogos (p. 107). Mais à frente, reforça que *a função da obra de arte é significar um objeto* (Charbonnier, 1969, p. 109).

Para o escritor português Fernando Pessoa (1973), *a arte está intimamente ligada ao sentido do belo, da experimentação, da beleza, da dimensão do homem enquanto criador e experimentador da arte* (Pessoa, 1973, citado por Sousa, 2010, p. 29).

Alguns anos antes, Fernando Pessoa, no seu livro *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação* (1966), afirma claramente que *a base de toda a arte é a sensação* (Pessoa, 1966, p.192).

O compositor português Fernando Lapa, em entrevista à Professora Doutora Maria do Rosário Sousa (2015), confia-nos o que sente por Arte: *A arte é um lugar de intuição. De graça e de mistério. Do indizível. Do milagre. É uma porta para o que nos transcende. Alguns dizem que se chama Deus* (Lapa, 2015, citado por Sousa, 2015, p. 22).

Como constatamos, existem muitas e diversas definições de Arte. No entanto, podemos afirmar que uma obra de Arte, para ser identificada como tal, necessita de um reconhecimento social, ou seja, ser legitimada tanto pelo público em geral como pelas várias personalidades e instituições do meio artístico, como galerias de arte, museus, exposições, artistas, entre outros.

Fernando Pessoa (1966) entende que, para a simples emoção passar a emoção artística, esta terá de ser intelectualizada, definindo-a como *sensação intelectualizada* (Pessoa, 1966, p. 192).

Já para o escritor, pintor e crítico francês Max Jacob (1960), *a emoção artística cessa onde intervém análise e pensamento* (Jacob, 1960, p. 14).

Para concluir, podemos definir **Emoção Artística** como uma emoção que é despoletada sempre que estivermos perante, envolvidos ou nos recordarmos de uma determinada obra de Arte.

1.4 Conceito de Linguagem Mozartiana/Clássica

Antes de mais, devemos esclarecer que não entraremos no domínio da Interpretação/Recriação Musical das obras de Mozart, que entendemos ser do foro musical de cada músico/maestro. Não temos a ousadia de mostrar a Verdade Musical, por entendermos que cada músico deverá ter a sua. Mas tentaremos focar-nos na Linguagem, ou se quisermos, no Estilo, na Estética de Mozart e, duma forma mais geral, da música do período Clássico da História da Música. Sabemos que este assunto poderá ser um pouco controverso mas tentaremos partilhar informação de maneira descomplexada e sem preconceitos.

Amanhã vamos almoçar, minha querida irmã, com Herr von Mayr, e porquê, imaginas? Pois então adivinha! Ora, porque ele nos convidou! A propósito: tens tido notícias do que acaba de acontecer aqui? Hoje, quando vínhamos do palácio do Conde Firmiano para casa, entrámos na nossa rua... abrimos a porta de entrada... e que achas que aconteceu? Pois bem, entrámos. Adeus, meu pulmãozinho (carta de Mozart dirigida à irmã Nannerl, 18 de Dezembro de 1772, citado por Siepmann, 2006, p. 62).

Se tivermos em consideração que W. A. Mozart faleceu com 35 anos, podemos constatar que a sua imensa obra (mais de 600 obras) foi composta muito precocemente. Naturalmente, a sua música foi profundamente influenciada pela jovialidade da sua idade. As obras dos últimos anos já possuíam uma densidade e maturidade superior, o que facilmente nos faz especular acerca da música que faria se tivesse chegado aos 70 anos.

Mozart foi influenciado pela música e músicos do seu tempo, sobretudo duas pessoas: o seu pai, Leopold Mozart, reputado professor de violino que lhe proporcionou, desde tenra idade, um ensino de música de qualidade e, anos mais tarde, Joseph Haydn, ilustre compositor de quem Mozart ficou amigo, tendo-lhe dedicado seis quartetos de cordas. Não podemos deixar de falar numa circunstância que também teve grande impacto na sua música, o facto de ter viajado muito, e desde muito novo. Em 35 anos, passou um

terço da sua vida (mais de 10 anos) em viagens, a conhecer países, cidades e personalidades de prestígio.

Mas então a que nos estamos a referir quando falamos de *Linguagem Mozartiana*? Da nossa parte, estamo-nos a referir à estética e densidade sonora de uma forma geral, ao timbre dos sopros, ao *vibrato* das cordas e à maneira de tocar e articular as notas numa forma particular.

Por exemplo, quando o crítico musical, Augusto Seabra, numa das suas crónicas no jornal *Público* (2002), nos coloca perante o hipotético exercício:

Tomando como base o axioma de Stendhal, faz-se um inquérito sobre qual o compositor de quem cada um sente as obras como sendo as mais portadoras de uma "promessa de felicidade". Resultado previsível: uma maioria absolutamente esmagadora de inquiridos respondia Mozart! Pois é, ah Mozart! (Seabra, 2002)

Esta *felicidade* que Mozart, na generalidade, inspira deve-se, no nosso entender, tanto à música que escreveu como à forma como ela é tocada.

O escritor e editor inglês Nicholas Kenyon, no seu livro *Mozart Vida, Temas e Obras* (2008), a propósito da audição das primeiras gravações do repertório clássico, dirigidas pelo maestro austríaco Nikolaus Harnoncourt, descreve-nos da seguinte forma:

Eu pouco sabia sobre a verdadeira base histórica dos sons e das técnicas de interpretação que ouvia: apenas reagia à leveza, graciosidade e paixão da interpretação, que eram totalmente desarmantes. Muito rapidamente ficamos insatisfeitos com os sons cremosos e sustentados com que as orquestras tratam as sinfonias de Mozart, como se estas fossem apenas anacrusas do repertório do Romantismo; no final, ansiamos por uma brisa fresca nas suas texturas e por uma maior acutilância ao tocar (Kenyon, 2008, pp. 138-139).

No nosso entender, e indo de encontro à opinião de Kenyon, a dicção musical em Mozart depende da maneira como se produzem as notas por ele escritas. Os Sopros devem procurar uma sonoridade mais clara e leve, as Cordas devem evitar fazer *vibratos* exagerados. Leopold Mozart, no seu Tratado sobre os Princípios Fundamentais para tocar Violino (1948), corrobora quando escreveu que *há instrumentistas que vibram consistentemente em cada nota, como se sofressem de uma paralisia* (Mozart, 1948, p. 203).

Nikolaus Harnoncourt, no seu livro *O Diálogo Musical: Monteverdi, Bach e Mozart* (1993), elucida-nos acerca da maneira como se deveriam tocar as notas:

Até a representação do som isolado no tempo de Mozart era completamente diferente da atual; em princípio era necessário dar-lhe vitalidade dinâmica (Leopold Mozart: “Notas deste tipo devem ser tocadas em forte e sustentadas sem pressão, de forma que se percam progressivamente no silêncio. Como o som de um sino... que pouco a pouco se extingue. Todo o som, mesmo aquele que vigorosamente atacado, tem uma ligeira fraqueza, quase impercetível, que o precede... uma fraqueza semelhante deve também ser ouvida no final de cada nota”) (Harnoncourt, 1993, p. 135).

No livro *O Discurso dos Sons* (1998), Harnoncourt acrescenta que é importante *abordar a música clássica a partir da época precedente, fundamentando-se no antigo vocabulário barroco* (Harnoncourt, 1998, p. 160).

Para terminar este capítulo, o período Clássico da História da Música encontra-se entre o período Barroco e o período Romântico. Penso que uma boa maneira de encarar este Período Musical é vê-lo não como rutura com o passado mas como continuidade do anterior, que naturalmente irá evoluir - recebendo as diversas influências do próprio Tempo – e anunciará a Estética seguinte: o Romantismo.

Realizada a profunda pesquisa deste Capítulo I, passemos de seguida ao Capítulo II, que nos elucidará sobre Mozart e o Clarinete.

CAPÍTULO II – MOZART E O CLARINETE

Em 1778, ouviu pela primeira vez a famosa Orquestra de Mannheim. “Ah”, escreveu ele ao pai, que estava em Salzburgo, “quem me dera que aí também houvesse clarinetes! Não faz ideia do efeito glorioso de uma sinfonia com flautas, oboés e clarinetes.” (Siepmann, 2006, p. 148)

2.1 Introdução

Neste capítulo fazemos uma breve, mas consistente, viagem pela vida e obra de Wolfgang Amadeus Mozart. De seguida, abordamos a relação que Mozart teve com o Clarinete e, por fim, falamos acerca da obra que serve de Objeto (O) de estudo a esta investigação.

2.2 O Compositor e a sua obra numa visão transversal

Todos os esforços que desenvolvíamos para tentar exprimir o âmago das coisas tornaram-se vãos assim que Mozart apareceu (Goethe, citado por Jacq, 2006, p. 9).

Wolfgang Amadeus Mozart nasceu a 27 de Janeiro de 1756, na cidade de Salzburgo. Filho de Anna Maria Petrl e de Leopold Mozart, que era músico e reputado professor de violino. Aos 3 anos, começou por estudar cravo e, em seguida, violino. A partir dos 4 anos começou a estudar composição, remontando a 1762 as primeiras composições. A sua irmã Maria Anna, apelidada por Nannerl, mais velha cinco anos que Mozart, também sabia tocar piano e tocavam frequentemente juntos.

Seu pai, Leopold, apercebendo-se do génio de Mozart, viu uma oportunidade para alcançar a fama e organizou várias viagens com o intuito de obter algum retorno financeiro. Neste tempo, os músicos, que não fossem vagabundos, eram criados, numa corte aristocrática ou eclesiástica.

Usavam libré como os outros criados, lacaios e cocheiros (Haydn viveu nesta situação durante a maior parte da sua idade adulta), e comiam na cozinha dos criados, juntamente com as cozinheiras e as ajudantes de cozinha. Nem mesmo na hierarquia da “casa” dos criados tinham um estatuto elevado. Não podiam viajar sem o consentimento expresso do patrão. Em alguns casos, até o casamento lhes estava vedado. Normalmente eram obrigados a fazer também de criados de quarto quando necessário. Poucos eram os músicos que tinham a oportunidade de trabalhar por conta própria (Siepmann, 2006, p. 11).



Imagem nº 1 - Leopold com Wolfgang e Nannerl, em Paris, 1763

Fonte: Wikipédia

Mas Leopold, com a sua sabedoria, conseguiu várias autorizações.

No tempo de Mozart, governaram em Salzburgo dois Príncipes-Arcebispos: o conde Schrattenbach e o conde Colloredo, sendo dois príncipes completamente diferentes. O conde Schrattenbach governou entre 1753 e 1771, era amante das artes, um humanista. Libertou verbas consideradas para a construção de orfanatos e igrejas. Foi um ótimo tempo para a família Mozart. O conde Colloredo era um intelectual com formação musical mas era *um senhor à antiga, tratando os criados como propriedade e não como pessoas*. Proibiu costumes tradicionais, eliminou feriados religiosos e desagradou a ricos e a pobres ao decretar uma reforma fiscal. A família Mozart não se sentiu confortável com esta governação austera e condicionada, sobretudo depois de viajarem por toda a Europa (Kenyon, 2008).

Estas viagens iniciam-se em 1762. Juntamente com o seu pai e a irmã, Mozart faz a sua primeira viagem musical a Viena e Munique, onde tocou perante a corte da Imperatriz Maria Teresa. No ano seguinte, em 1763, com apenas 7 anos, empreendem a primeira grande viagem europeia, passando por Wasserburgo, Ninfemburgo, Augsburg, Ludwigsburgo, Schwetzingen, Heidelberg, Mainz, Francoforte, Koblenz, Bona, Aix-la-Chapelle, Bruxelas, Paris, Londres, Lille, Gant, Antuérpia, Haia, Amesterdão, Haia, Paris, Genebra, Berna, Zurique, Donaueschingen, Munique e, por fim, em 1766, chegaram a Salzburgo. Esta viagem durou 3 anos e meio e foi uma experiência muito enriquecedora para Mozart.



Imagem nº 2 - Mozart com a Ordem de Espora de Ouro

Fonte: Wikipédia

Leopold sabia que Itália tinha *uma importância fundamental no desenvolvimento da sua personalidade estética* e, em 1769, tendo Mozart 13 anos, partem com esse destino (Boffi, 1999). Nesta segunda grande viagem, passam por Innsbruck, Rovereto e Verona, durante o ano de 1769, em Mântua, Milão Lodi, Bolonha, Florença, Roma, Nápoles, Bolonha e Milão, no ano de 1770, e novamente em Verona, com destino a Salzburgo, já em 1771. Em Rovereto, cercado de admiradores e curiosos, Mozart mal consegue chegar ao órgão, no concerto na igreja principal. Em Verona o entusiasmo foi maior, os *jornalistas, poetas e pintores rivalizam no propósito de glorificar e retratar o menino-prodígio* (Siepmann, 2006). Nesta importante viagem, Mozart foi nomeado, em Verona, *Kapellmeister* honorário da Academia Filarmónica, em Mântua inaugurou, com um concerto, o Teatro Científico, em Milão esboça o primeiro quarteto para cordas, sob influência de Sammartini, em Bolonha conhece o grande cantor castrado Farinelli e o grande teórico e professor Padre Giovanni Battista Martini, que lhe dá lições de contraponto, em Florença conhece os compositores Pietro Nardini e Charles-Antoine Campioni, em Roma foi condecorado pelo Papa com a Ordem da Espora de Ouro e, em Nápoles, conhece o eminente compositor Niccolò Jommelli, o músico e historiador Dr. Charles Burney e toma contacto com a *Opera Buffa* (Boffi, 1999).

Mozart, durante esta viagem, foi compondo muitas obras: quatro sinfonias (K.74, K.84, K.95 e K.97), a Ópera *Mitridate, rè di Ponto* e o Kyrie K.89 são algumas delas. Fez outras duas viagens a Itália, em 1771 e em 1773. Estas viagens foram proveitosas no

campo cultural, no entanto, *no plano prático ambas as viagens revelaram-se um fracasso, porque Mozart não conseguiu encontrar um lugar numa corte italiana* (Boffi, 1999).

Em Salzburgo, as relações com o novo bispo Colloredo iam-se tornando cada vez mais tensas, o bispo era renitente em conceder-lhe permissões para sair da cidade. Mozart sentia que Salzburgo limitava a sua atividade artística e, em 1777, implementa a sua terceira grande viagem, com destino a Paris. Desta vez, a mãe acompanha-o. Passam por Munique, Augsburg, onde faz amizade com a sua prima Maria Thekla (a *Bäse*) e dá um magnífico concerto, por Mannheim, onde se apaixona por Aloysa Weber, e chegam a Paris. Em Paris é recebido com alguma frieza e não consegue arranjar emprego. Durante a estadia, compõe várias obras, nomeadamente a Sinfonia em Ré Maior K.297 (*Paris*), o Concerto para flauta e harpa K.299 e a Sonata para violino em Mi menor K.304. À desilusão do plano profissional, acrescentou-se a trágica morte da sua mãe. Mozart regressa a casa, passando por Estrasburgo, Mannheim e Munique, onde retoma, *de má vontade*, o serviço de organista na catedral e na corte (Boffi, 1999).



Imagem nº 3 - Mozart com a irmã Nannerl, o pai Leopold e sua mãe Anna Maria retratada na parede

Fonte: Wikipédia

Em 1781, depois de uma triunfal execução de *Idomeneo, re di Creta* em Munique, um novo conflito acontece entre ele e o arcebispo Colloredo. Mozart corta relações com o bispo, renuncia aos cargos em Salzburgo e muda-se para Viena.

Em Viena, Mozart sustenta-se ensinando música, fazendo concertos e, como artista livre, dedica-se à composição. Esta decisão trouxe-lhe muitos problemas financeiros, que se juntaram a uma condição de saúde sempre mais precária. No entanto, esta filosofia de vida *representava uma revolucionária proclamação de independência ideal do artista relativamente às classes detentoras do poder* (Boffi, 1999).

Pouco depois da estreia da ópera *O Rapto do Serralho*, em 1782, Mozart casa-se com Constanze Weber, com quem teve cinco filhos. Mozart integra-se no ambiente cultural de Viena e desenvolve uma consciência no plano político, cultural e estético. Adere à Maçonaria em 1784, tendo sido Iniciado na Loja *A Beneficência*, a 14 de Dezembro (Kenyon, 2008).

Nascem as grandes obras-primas da maturidade, como as três últimas Sinfonias (K.543, K.550 e K.551), *Le Nozze di Figaro* (1786), *Don Giovanni* (1787), *Così fan Tutte* (1790), óperas com libreto do italiano Lorenzo Da ponte. A sua saúde vai-se deteriorando. No último ano de vida, Mozart compõe *excelsas obras-primas*: *La Clemenza di Tito*, *A Flauta Mágica*, o sublime Concerto para Clarinete K.622 e o *Requiem*, que não chegou a concluir (Boffi, 1999). Wolfgang Amadeus Mozart morre a



5 de Dezembro de 1791. O seu corpo foi sepultado numa vala comum do cemitério de São Marcos, em Viena. Contrariamente ao que se costuma dizer, não houve nenhum desprezo por parte da sociedade. Esta prática era normal na época, *o Imperador José II opunha-se aos gastos desnecessários dos funerais tradicionais* (Siepmann, 2006).

Imagem nº 4 - Estátua de Mozart em Salzburgo

Fonte: Wikipédia

E sabem uma coisa, em toda a minha vida nunca vi Mozart de mau humor, e muito menos o vi zangado (Sophie, cunhada, presente aquando da morte) (Siepmann, 2006).

2.3 A Importância do Clarinete nas obras de Mozart

O Clarinete entrou na vida de Mozart em 1778, quando o ouviu pela primeira vez.

Com destino a Paris, na sua terceira grande viagem, Mozart e sua mãe passam por Mannheim. Nesta cidade assistem a concertos da impressionante Orquestra de Mannheim. O músico, escritor e professor Jeremy Siepmann, no seu livro *Mozart Vida e Obra* (2006), conta-nos que:

Mannheim orgulhava-se de ter aquela que terá sido, à época, a melhor orquestra do mundo, e Cannabich era o seu diretor. Nas palavras do célebre Dr. Burney, músico, escritor e viajante profissional: “Há mais solistas e bons compositores nesta orquestra do que em qualquer outra da Europa; é um exército de generais, tão capazes de planejar uma batalha como de travá-la.” (Siepmann, 2006, p. 87).

Segundo o crítico musical Paul Griffiths (2007), esta orquestra:

Incluía duas flautas, dois oboés, dois clarinetes, duas trompas, quatro fagotes e secções de cordas adequadas (dez ou onze violinos, quatro violas de arco ou violetas, quatro violoncelos e quatro contrabaixos), juntamente com trombetas e tambores quando necessário. Essas descrições influenciaram as dimensões das orquestras utilizadas hoje em dia para a música de finais do século XVIII (Griffiths, 2007, p. 135).

Foi nesta orquestra que Mozart ouviu e viu, pela primeira vez, o Clarinete, tendo ficado fascinado com a sua sonoridade.

O Clarinete é um instrumento de sopro da família das madeiras. O professor de Acústica Musical Luís Henrique, no livro *Instrumentos Musicais* (1994), descreve que:

Foi inventado por Johann Christian Denner (1655-1707) em Nuremberga, provavelmente entre 1700 e 1707, ano da sua morte. Derivou do “Chamuleau”, uma espécie de clarinete muito rudimentar com metade do tamanho, de pequena extensão e sem ação labial direta sobre a palheta (Henrique, 1994, pp. 284-285).

A família do Clarinete é composta por:

- . Clarinete Sopranino, mais conhecido por Requinta;
- . Clarinete Soprano, o instrumento mais conhecido;
- . Clarinete Alto em Fá, conhecido por *Cor de Basset* (Mozart integrou este instrumento em várias obras);
- . Clarinete Alto em Mib, uma oitava abaixo da Requinta;
- . Clarinete Baixo, uma oitava abaixo do Clarinete Soprano;
- . Clarinete Contra Baixo, uma oitava abaixo do Clarinete Baixo.

Só no final do século XVIII é que o Clarinete passou a ser integrado, com alguma regularidade, nas orquestras. Na altura, poucos compositores conheciam este instrumento e os bons clarinetistas também eram poucos.

Em Viena, Mozart conhece Anton Stadler, um virtuoso clarinetista, de quem se torna amigo e admirador. *“O teu instrumento tem um tom, realmente, tão suave e encantador que ninguém que tenha coração lhe é capaz de resistir”* – assim escreveu Mozart a Stadler (Kenyon, 2008, p. 193).

Anton Stadler (1753-1812), talvez o maior clarinetista do seu tempo, *era famoso por*



tocar no registo grave do clarinete e por ter inventado uma extensão do instrumento no sentido dos graves (Siepmann, 2006).

Mas na verdade, Mozart e Stadler eram mais do que amigos, eles eram *irmãos* na mesma Loja Maçónica, em Viena.

Imagem nº 5 - Anton Stadler, clarinetista e amigo de Mozart.

Fonte: Metropolitana - Musicália

Mas o que é a Maçonaria? Esta instituição, de acordo com o livro *Introdução à Maçonaria* (2003), de António Arnaut, advogado, ex-Ministro dos Assuntos Sociais (considerado o *Pai* do Serviço Nacional de Saúde) e ex-Grão-Mestre do Grande Oriente Lusitano:

É uma Ordem iniciática e ritualística, universal e fraterna, filosófica e progressista, baseada no livre-pensamento e na tolerância, que tem por objetivo o desenvolvimento espiritual do homem com vista à edificação de uma sociedade mais livre, justa e igualitária (p. 17). *Tem por fim procurar a verdade, o estudo da moral e a prática da solidariedade, e trabalha para o bem da humanidade, contribuindo para o aperfeiçoamento da organização social. Tem por princípios a tolerância mútua, o respeito dos outros e de si mesmo e a liberdade absoluta de consciência. (...)* *Tem por divisa: Liberdade – Igualdade – Fraternidade* (Arnaut, 2003, pp. 127-128).

Fernando Pessoa, no livro *Os Portugueses - A Maçonaria* (2008), também refere que a Maçonaria *gira em torno de uma ideia – a tolerância; isto é, o não impor a alguém dogma nenhum, deixando-o pensar como entender* (Pessoa, 2008, p. 28).

O pai de Mozart, Leopold, e Haydn também pertenceram a esta instituição. Em 1785, o etnólogo e jornalista alemão, Georg Forster, profere na Loja de Haydn:

É o exercício mais ativo em prol do esclarecimento. Os melhores poetas e académicos são membros desta loja. Desvendam a ideia de secretismo e transformam tudo numa sociedade de homens racionais, sem preconceitos e dedicados ao esclarecimento (Forster, 1785, citado por Kenyon, 2008, p. 96).

Mozart já integra o Clarinete nas Sinfonias nº 31 K.297 (*Paris*) e nº 35 K.385 (*Haffner*) mas será na Sinfonia nº 39 K.543, escrita em 1788, que Mozart lhe dá protagonismo. A propósito do quarto andamento desta sinfonia (*Finale: Allegro*), o musicólogo e compositor espanhol Eduardo Rincón (2005), descreve:

Os clarinetes, sobressaindo com frequência, dão vida à teoria de que esta obra era de inspiração maçónica – unidos os clarinetes, considerados como instrumentos maçónicos, à tonalidade, que tem a mesma apreciação – até ao ponto de chegar a denominá-la “Sinfonia Maçónica” (Rincon, 2005, pp. 44-45).

No livro *Guia da Música Sinfónica* (1998), o escritor François-René Tranchefort, sobre a Sinfonia nº 39, também escreve que:

O emprego, nesta obra maior, do clarinete (instrumento maçónico por excelência) levou por vezes a alcunhá-la de “Sinfonia Maçónica”. É verdade que o ideal espiritual de Mozart se revela então

de uma maneira deslumbrante, todo ele gravidade e alegria, confiança e lucidez. Um ideal que encontra aqui uma das suas expressões mais perfeitas (Tranchefort, 1998, p. 523).

A maioria das obras para Clarinete de Mozart foi dedicada ao seu amigo Anton Stadler, como o *Concerto para clarinete e orquestra em Lá Maior K.622*, primeira grande obra-prima escrita para este instrumento, o *Quinteto para clarinete e quarteto de cordas em Lá Maior K.581* e o *Trio para clarinete, viola e piano em Mib Maior K.498*.

Entre “A Flauta Mágica” e o “Requiem”, o **“Concerto para clarinete”** é um **hino à fraternidade universal** (Tranchefort, 1998, p. 564).

2.4 O Divertimento n.º 2, K 439b para Trio de Clarinetes

A música de câmara de Mozart constitui um dos maiores tesouros de toda a música
(Siepmann, 2006).

Ao longo da sua intensa, embora curta, vida, W. A. Mozart compôs diversos géneros musicais. A Música de Câmara foi uma delas. A Música de Câmara para cordas era, habitualmente, tocada em situações mais íntimas, muitas vezes dentro de casa. A Música de Câmara para sopros, devido à intensidade sonora destes instrumentos, estava mais associada ao ar livre e aos banquetes (*Tafelmusik*). A *música de amigos*, como era justamente chamada, era geralmente composta a pensar nos próprios instrumentistas (Siepmann, 2006). Muitos compositores do Período Clássico escreveram música para grupos de sopros, as chamadas Serenatas. Na cidade de Salzburgo, no tempo de Mozart, havia dois tipos de Serenatas: as Serenatas para Orquestra, usadas nos grandes acontecimentos cívicos, e os Divertimentos, normalmente tocados por meia dúzia de músicos, alegrando as festas familiares.

Mozart compôs três obras-primas deste género: em 1781, a *Serenata em Mib Maior K.375*, em 1782, a *Serenata em Dó menor K.388* e, concluída em 1784, a *Serenata em Sib Maior K.361*, para 13 instrumentos de sopro. Quando se mudou para Viena, Mozart deixou de escrever peças deste género, *mas antes pequenas serenatas para sopros e algumas famosas miniaturas, incluindo “Ein kleine Nachtmusik” e o Adágio e Fuga em*

Dó menor (Kenyon, 2008). Uma das obras que Mozart mais admirava era o seu *Quinteto para Piano e Sopros em Mib Maior K.452, a primeira obra para esta combinação de instrumentos* (Siepmann, 2006).

Mozart escreveu *Cinco Divertimentos K439b*, com um total de 25 andamentos. A sua origem é duvidosa, uma vez que não sobreviveu nenhuma versão autografada pelo autor. O editor da Naxos, Keith Andreson (2000), conta que numa carta enviada pela viúva de Mozart à editora Johann Anton Andre, em 31 de Maio de 1800, Constanze menciona o nome de *Trios desconhecidos para Cor de Basset*. Na carta, Constanze alega que o clarinetista amigo de Mozart, Anton Stadler, tinha em sua posse vários manuscritos e cópias de *Trios para Cor de Basset*, mas que tinham sido roubados (Andreson, 2000). *São peças despretensiosas, mas experiências instrumentais eficazes, cuja data permanece incerta. Foram, provavelmente, escritas para Stadler e os seus amigos executarem em três “cor de basset”, apesar de terem sido publicadas para outras combinações de instrumentos de sopro* (Kenyon, 2008, p. 211).

O *Divertimento n.º 2 K.439b*, à semelhança dos restantes *Divertimentos*, é composto por cinco andamentos. O primeiro é um *Allegro*, o segundo é um *Minuetto*, o terceiro é um *Larghetto*, o quarto é novamente um *Minuetto* e o quinto um *Rondo*.

De seguida, apresentamos um excerto da Partitura geral do *Divertimento n.º 2 K439b*, na versão para *Cor de Basset*.

Divertimento Nr.2
KV 439b Nr. 6-10
W. A. Mozart

Allegro

Corno di Bassetto I in Fa/F
Corno di Bassetto II in Fa/F
Corno di Bassetto III in Fa/F

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

Partitura nº 1 - Excerto da Partitura geral do *Divertimento nº 2 K439b*, de W. A. Mozart

Fonte: ISMLP/Petrucci Music Library

SEGUNDA PARTE:

METODOLOGIA EMPÍRICA

CAPÍTULO III – OPÇÕES METODOLÓGICAS

As Ciências da Educação são possíveis se os investigadores aceitarem abandonar o conforto das suas bibliotecas, dos seus gabinetes, dos seus laboratórios “in vitro” e das suas reuniões político-administrativas para proceder às suas investigações no próprio terreno, isto é, no seio das vivências escolares reais (Legendre, 1983, citado por Sousa, 2010, p. 107).

3.1 Introdução

Neste capítulo apresentamos o modelo de pesquisa científica escolhido, Investigação-Ação.

De seguida, apresentamos a metodologia de pesquisa que serviu de base a esta investigação, o modelo de *Relação Pedagógica* (RP) de Renald Legendre (2005), e a aplicação deste modelo ao estudo empírico.

3.2 O modelo de pesquisa científica – Investigação-Ação

A metodologia escolhida neste trabalho científico foi a investigação-ação, plano de investigação cujos objetivos se centram numa mudança pela ação e pela comunicação espontânea, ou seja, é um trabalho de campo com missão transformadora.

Segundo Clara Coutinho (2003), professora no Instituto de Educação da Universidade do Minho, podemos definir investigação-ação como *uma família de metodologias de investigação que incluem ação (ou mudança) e investigação (ou compreensão) ao mesmo tempo utilizando um processo cíclico ou em espiral que alterna entre ação e reflexão crítica* (Coutinho, 2013, pp. 363-364).

Este processo de investigação foi escolhido por se enquadrar melhor na intervenção educativa realizada.

3.3 O Modelo de Relação Pedagógica (RP)

Para o ex-Ministro da Educação do XV Governo Constitucional, o Professor Doutor David Justino (2010), *educar é capacitar*. E prossegue definindo Educação como sendo *um processo que pretende tornar as crianças, os jovens e os cidadãos em geral mais capazes de enfrentar os problemas do presente e, ao mesmo tempo, o que se prospectiva serem os problemas do futuro* (Justino, 2010, p. 30).

Segundo o especialista canadiano em ciências da educação Renald Legendre (2005), Educação é, numa forma geral, um *ecossistema social*, que pode ser dividido em 4 *subsistemas interligados*: o Sujeito (S), o Objeto (O) de estudo, o Agente (A) e o Meio (M). Legendre desenvolveu, e sintetizou, a relação destes subsistemas em contexto educativo, criando o **Modelo de Relação Pedagógica** (RP). Por acharmos que facilita a explanação da nossa investigação-ação, entendemos usá-lo como base neste trabalho.

Legendre (2005, citado por Sousa, 2010) define os 4 *subsistemas* da seguinte forma:

- . O **Sujeito (S)** de aprendizagem corresponde aos estudantes que se encontram num processo de ensino-aprendizagem.
- . O **Objeto (O)** de estudo corresponde ao foco da investigação. Dele fazem parte o conteúdo, a natureza e os objetivos de aprendizagem em função do projeto em análise.
- . O **Agente (A)** corresponde ao professor, ou conjunto de professores, responsável por toda a atividade que está associada ao processo de ensino-aprendizagem.
- . O **Meio (M)** é o contexto e o local onde se desenrola a ação educativa. O Sujeito (S), o Agente (A) e o Objeto (O) estão implicados, bem como toda a comunidade mais próxima.

Uma vez que esta relação pedagógica é dinâmica e capaz de produzir efeitos educativos, existem **Relações Biunívocas** entre os quatro polos. Assim, segundo Sousa (2010) temos:

- . **Relação de Aprendizagem** ($RA = S - O$) – caracteriza a qualidade da relação estabelecida entre o Sujeito (S) e o Objeto (O).
- . **Relação de Ensino** ($RE = A - S$) – caracteriza a qualidade da relação estabelecida entre o Agente (A) e o Sujeito (S).
- . **Relação Didática** ($RD = A - O$) – caracteriza a qualidade da relação estabelecida entre o Agente (A) e o Objeto (O).

Como podemos constatar, todos os componentes do Modelo estão interrelacionados. Esta interligação pode ser representada através da fórmula:

$$Ap = f(S, O, M, A)$$

Ou seja, a **Aprendizagem** é uma função das características pessoais do Sujeito (S), do conteúdo e da natureza do Objeto (O), das influências do Meio (M) educacional e da qualidade de assistência do Agente (A) (Legendre, 2005).

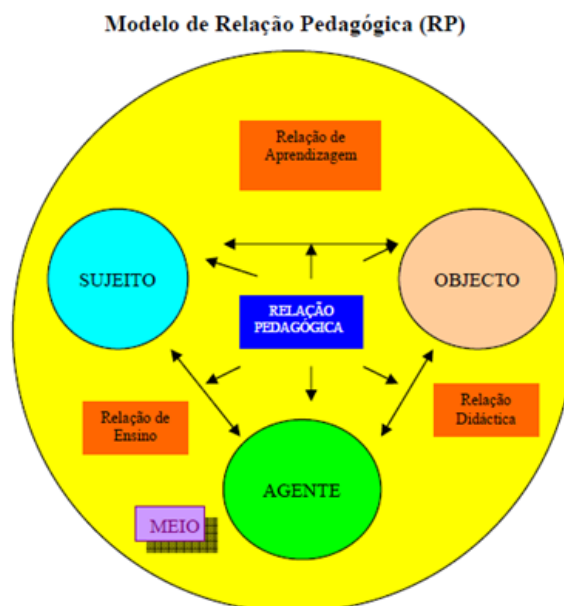


Figura nº 1 - Modelo de Relação Pedagógica (RP)

Fonte: Legendre (2005)

3.4 Aplicação do Modelo de Relação Pedagógica ao estudo empírico

Uma vez explicado o modelo a utilizar, passemos a apresentá-lo na sua aplicação ao nosso estudo.

3.4.1 O Meio (M)

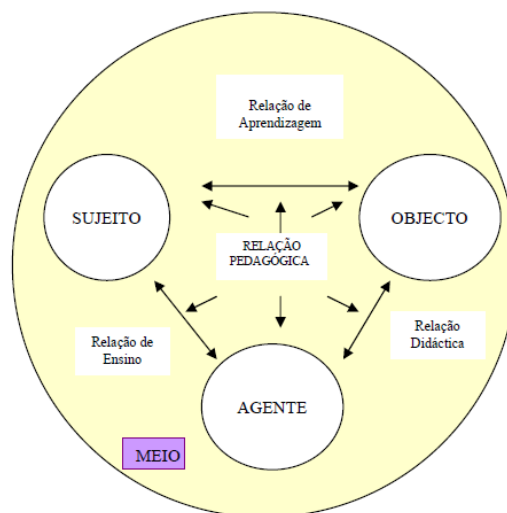


Figura nº 2 – Modelo de Relação Pedagógica (RP) – O Meio (M)

Fonte: Legendre (2005)

A ação educativa foi desenrolada nas instalações da Fundação Conservatório Regional de Gaia.

A **Fundação Conservatório Regional de Gaia** é uma Instituição sediada em Vila Nova de Gaia - fundada a 5 de Fevereiro de 1991 - que tem como missão o ensino de Música.



Imagem nº 6 - Fundação Conservatório Regional de Gaia

Fonte: Fundação Conservatório R. Gaia

Integrando o **Conservatório Regional de Gaia** e o **Conservatório Superior de Música de Gaia**, a sua oferta educativa vai desde a Iniciação Musical ao nível Superior, tendo várias modalidades de ensino.

O **Conservatório Regional** oferece à sua comunidade:

. **Cursos Regulares** (1º ao 8º Grau), com a opção de curso em Canto, Clarinete, Contrabaixo, Flauta, Flauta de Bisel, Formação Musical, Harpa, Oboé, Órgão, Piano, Acordeão, Percussão, Saxofone, Trombone, Trompa, Trompete, Viola Dedilhada, Violeta, Violino, Violoncelo e Guitarra Portuguesa.

. **Classe de Conjunto**

. **Cursos de Estudos Adicionais**

. **Cursos Livres de Iniciação Musical**

. **Método Suzuki**

. **Atelier Instrumental Infantil**

. **Despertando para a Música**

O **Conservatório Superior** disponibiliza a seguinte oferta formativa:

. **Licenciaturas** nos Cursos de Canto Teatral e Direção Musical.

. **Mestrados** em Ensino de Música, com especializações em Canto e Música de Conjunto.

. **Pós Graduações**

. **Cursos Livres**

. **Masterclasses**

A Fundação Conservatório Regional de Gaia é ainda a promotora de mais duas entidades:

- . **Festival Internacional de Música de Gaia**, que já conta com 23 edições;
- . **Orquestra Filarmonia de Gaia**, com a função de ser *mais um instrumento de irradiação cultural da Fundação em prol da cultura de Gaia, um espaço de afirmação de jovens intérpretes e de inserção profissional* e tem como eixo programático divulgar o grande repertório sinfónico e coral sinfónico.

Na génese da Fundação encontram-se duas personalidades incontornáveis da música portuguesa, o Prof. Doutor Mário Mateus, reputado professor e maestro com longa carreira internacional, tendo vários discos gravados, e a Professora Fernanda Correia, conceituadíssima cantora lírica, com um imenso trabalho no ensino do Canto e Interpretação.

Com o pressuposto de que a Arte é vista como um *processo de crescimento global do indivíduo*, para a Fundação:

- . *Todo o homem é um ser emotivo/afetivo;*
- . *Todo o homem é um ser criativo;*
- . *Todo o homem é um ser social;*
- . *Todo o homem é um ser aprendiz.*

3.4.2 O_(S) Sujeito_(S) (S)

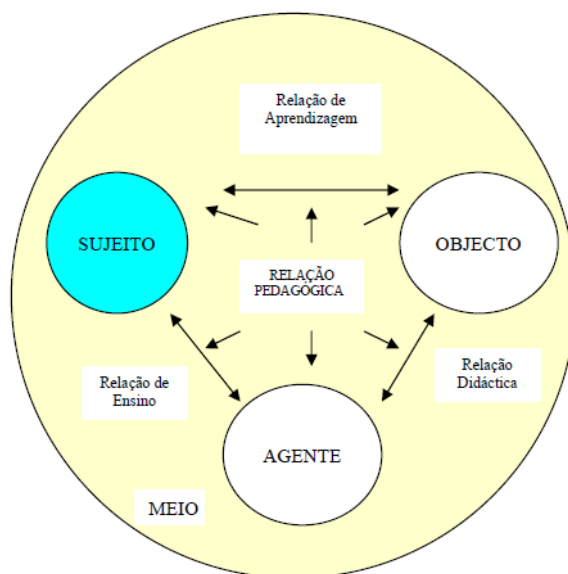


Figura nº 3 – Modelo de Relação Pedagógica (RP) – O Sujeito (S)

Fonte: Legendre (2005)

Para realizar esta Investigação-Ação, foi necessária a colaboração de dois grupos de música de câmara iguais, optando-se por dois trios de clarinetes: um Grupo de Ação (GA) e um Grupo de Controlo (GC), ambos com níveis musicais equivalentes. Os dois grupos eram compostos por 4 raparigas e 2 rapazes. Por a maioria dos estudantes ser de menor idade, foi necessária a autorização dos encarregados de educação (Anexo 1).

Tal como foi enunciado no início deste estudo, foram também Sujeitos (S) intervenientes neste processo de Investigação-Ação um painel de Maestros nacionais, que traduziram o seu pensamento através das respostas dadas a um *Inquérito por Questionário* (Sousa, 2015), composto por uma questão que consideramos fundamental para os registos e validação deste trabalho científico. Este conjunto de personalidades será apresentado e caracterizado neste parâmetro.

Passemos à descrição detalhada dos dois grupos de Música de Câmara (Anexo 2).

CARACTERIZAÇÃO DOS TRIOS DE CLARINETE

Grupo de Ação (GA)

Aluno	Idade	Habilitação Académica	Formação Clarinetística	Pai Idade	Mãe Idade	Pai Habilitações	Mãe Habilitações	Pai Profissão	Mãe Profissão
Micaela Saraiva	17	Frequenta 12º Ano	Frequenta 8º Grau	38	39	12º Ano	12º Ano	Carteiro	Administrativa
Daniel Cordeiro	15	Frequenta 10º Ano	Frequenta 5º Grau	50	48	9º Ano	Licenciatura	GNR	Enfermeira
João Ribeiro	15	Frequenta 10º Ano	Frequenta 6º Grau	43	38	6º Ano	9º Ano	Comerciante de Madeiras	Desempregada

Tabela nº 1 – Grupo de Ação (GA)



Imagem nº 7 - Grupo de Ação (GA) com o Investigador

Grupo de Controlo (GC)

Aluno	Idade	Habilitação Académica	Formação Clarinetística	Pai Idade	Mãe Idade	Pai Habilitações	Mãe Habilitações	Pai Profissão	Mãe Profissão
Mónica Meireles	19	Frequenta 2º Ano Universidade	8º Grau	53	51	12º Ano	12º Ano	Serralheiro Construção Civil	Desempregada
Beatriz Moreira	16	Frequenta 11º Ano	Frequenta 8º Grau	48	45	12º Ano	9º Ano	Verificador de Qualidade	Empresária em Nome Individual
Sofia Rocha	17	Frequenta 12º Ano	Frequenta 8º Grau	47	46	9º Ano	12º Ano	Encarregado Empresa de Montagem P. Solares	Assistente Técnica Animação Sociocultural

Tabela nº 2 – Grupo de Controlo (GC)**Imagem nº 8 - Grupo de Controlo (GC) com o Investigador**

Os dois grupos do Sujeito (S) foram selecionados com a preocupação de terem um nível musical equiparado, independentemente da idade e formação musical adquirida.

O Grupo de Ação (GA), ao qual foi implementado o Programa de Intervenção, foi submetido a um conjunto de seis sessões orientadas pelo investigador. O Grupo de Controlo (GC), que não foi submetido a qualquer plano, usufruiu de duas sessões.

Passemos agora à caracterização dos Maestros que foram entrevistados.

CARACTERIZAÇÃO DOS MAESTROS ENTREVISTADOS

ALBERTO ROQUE

. Licenciatura em Direção de Orquestra pela Academia Superior de Orquestra Metropolitana, de Lisboa. Diploma “Perfeccionement” no Conservatório de Dijon, França. Curso Complementar de Saxofone pelo Conservatório Nacional de Lisboa.

. Docente na Escola Superior de Música de Lisboa (ESML). Maestro titular da Orquestra de Sopros e Camerata de Sopros Silva Dionísio da ESML. Maestro titular da Orquestra Ars Lusitanae.

ANTÓNIO SAIOTE

. Mestrado em Direção de Orquestra pela Universidade de Sheffield, em Inglaterra. Pós-Graduação em Direção de Música do Sec. XX pela Universidade de Alcalá de Henares, em Espanha. Curso Complementar de Clarinete pelo Conservatório Nacional de Lisboa. Meisterdiplom da Hochschule de Munique.

. Docente na Escola Superior de Música, Artes e Espetáculo do Porto (ESMAE). Maestro titular na Orquestra Sinfónica da ESMAE.

ANTÓNIO VASSALO LOURENÇO

. Mestrado em Direção Coral e Orquestra pela Universidade de Cincinnati, nos Estados Unidos da América (EUA). Doutoramento em Direção de Orquestra pela Universidade de Cincinnati, nos EUA. Curso Superior de Canto pelo Conservatório Nacional de Lisboa.

. Docente na Universidade de Aveiro. Maestro titular da Orquestra Filarmonia das Beiras, em Aveiro.

CARLOS PIRES MARQUES

. Cursos de Direção de Orquestra com Robert Houlihan, António Saiote, Rodolfo Saglimbeni, Denise Ham, George Hurst, Neeme Järvi, Leonid Grin e Paavo Järvi; Curso de direção de banda com Timothy Reynish. Licenciatura em Ensino de Música pela Universidade de Aveiro. Doutoramento em Psicologia pela Universidade do Porto.

. Diretor do Conservatório de Música de Aveiro Calouste Gulbenkian. Maestro da Orquestra Clássica do Conservatório de Música de Aveiro Calouste Gulbenkian.

FERNANDO MARINHO

. Mestrado em Direção de Orquestra pelo Maastricht Conservatorium, na Holanda. Licenciatura em Flauta pela Escola Superior de Música de Lisboa.

. Docente no Conservatório de Música do Porto. Maestro das Orquestras do Conservatório de Música do Porto e da Banda de Famalicão.

JOSÉ EDUARDO GOMES

. Diplomado em Direção de Orquestra, pela Haute École de Musique de Genève, na Suíça. Licenciatura em Clarinete pela Escola Superior de Música, Artes e Espetáculo do Porto.

. Maestro titular da Orquestra Clássica do Centro (Coimbra), Maestro titular da Orquestra Clássica da FEUP e Maestro titular do Circulo Portuense de Ópera.

LUÍS CARVALHO

. Cursos de Direção de Orquestra com Jorma Panula e Jesus López-Cóbos, em Milão, São Petersburgo e Madrid. Especialização em Direção de Música Contemporânea com Arturo Tamayo, em Madrid. Licenciatura em Clarinete pela Escola Superior de Música, Artes e Espetáculo do Porto. Doutoramento em Música pela Universidade de Aveiro.

. Docente na Universidade de Aveiro. Fundador e Diretor Artístico/Musical da Camerata Nov'Arte, no Porto.

LUÍS CLEMENTE

. Licenciatura em Direção de Orquestra pela Royal School of Music de Londres. Mestrado em Performing Arts pela Universidade de Mariland, nos EUA. Doutorando em Direção de Orquestra na Universidade de Aveiro.

. Docente na Atlantic Coast International Conducting Academy, em Esposende. Maestro titular da Atlantic Coast Orchestra (Esposende), da Orquestra Nacional de Sopros de Portel e da Orquestra Internacional de Jovens da Costa Atlântica.

PAULO MARTINS

. Mestrado em Direção de Orquestra pelo Maastricht Conservatorium, na Holanda. Licenciatura e Mestrado em Fagote pela ESMAE e Hochschule für Musik Karlsruhe, na Alemanha.

. Docente nos Conservatórios de Música do Porto e Aveiro. Diretor Artístico da Orquestra e Banda Sinfónica de Jovens de Santa Maria da Feira, da Banda Sinfónica do Conservatório de Música de Aveiro e da Associação Recreativa e Musical Amigos da Branca. Diretor Pedagógico da Academia Portuguesa de Banda.

VÍTOR MATOS

. Pós-Graduação em Direção da Orquestra com Arturo Tamayo e Jesus López-Cóboz na Universidade Alcalá de Henares, em Espanha. Licenciatura em Clarinete pela Escola Superior de Música, Artes e Espetáculo do Porto. Doutoramento em Música pela Universidade de Évora.

. Docente na Universidade do Minho. Maestro titular da Orquestra de Guimarães.

3.4.3 O_(S) Agente(s) (A)

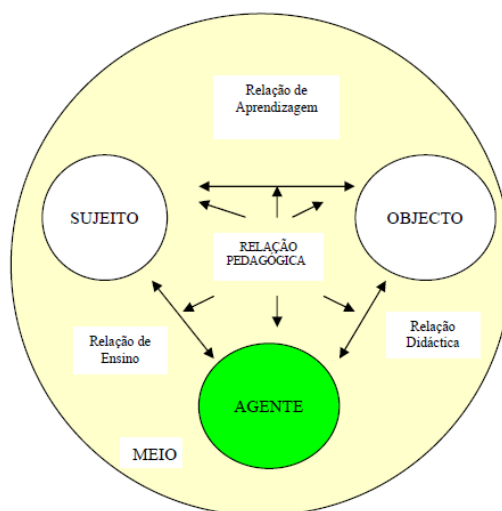


Figura nº 4 – Modelo de Relação Pedagógica (RP) – O Agente (A)

Fonte: Legendre (2005)

Os Agentes (A) que participaram neste programa foram os seguintes: o investigador, a orientadora, Prof. Doutora Maria do Rosário Sousa, que esteve presente em todas as sessões realizadas, a Direção da Fundação Conservatório Regional de Gaia, bem como todas as funcionárias desta Fundação.

Foram ainda Agentes (A) externos António Alberto, Carlos Silva, Maria dos Santos e Mónica Meireles, que ajudaram com o material de gravação.



Imagem nº 9 - O professor Investigador com o GA



Imagem nº 10 - A professora Orientadora com o GC

3.4.4 O Objeto (O) de estudo

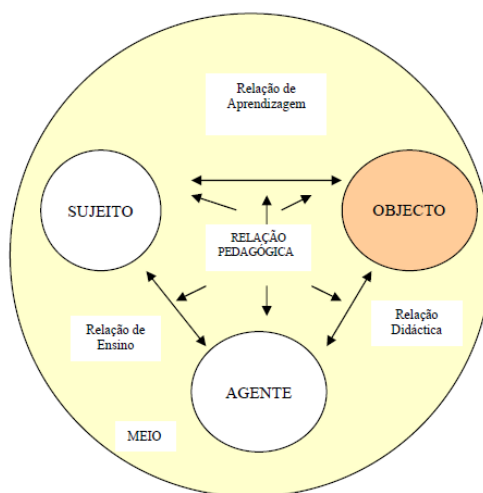


Figura nº 5 – Modelo de Relação Pedagógica (RP) – O Objeto (O)

Fonte: Legendre (2005)

O Objeto (O) de estudo desta investigação consistiu na preparação do *Divertimento nº 2 K439b* de Wolfgang Amadeus Mozart. Nesta Investigação-Ação trabalhamos os dois primeiros andamentos, dando mais ênfase ao primeiro.

Apresentamos, de seguida, imagens da partitura que foi trabalhada pelos Sujeitos (S) ao longo das sessões.

Divertimento Nr.2

KV 439b Nr. 6-10

Klarinette 1 in B

W. A. Mozart

Allegro

6

11

16

21

26

31

34

Partitura nº 2 - Partitura de 1º clarinete do *Divertimento nº 2 K439b*, de Mozart

Fonte: Clarinet Institute

Divertimento Nr.2

KV 439b Nr. 6-10

Klarinette 2 in B

W. A. Mozart

Allegro

6

11

16

21

26

31

34

Partitura nº 3 - Partitura de 2º clarinete do *Divertimento nº 2 K439b*, de Mozart

Fonte: Clarinet Institute

Serenade No. 2, KV 439b
for Clarinet Trio

W. A. Mozart

Allegro

Clarinet 3

1 *f*

5 *p*

10 *f* *p*

14 *f* *p*

18 *f*

22 *p*

26 *f*

31 *p*

35

37 **Menuetto** *f*

48 *f* *p*

10

Partitura n° 4 - Partitura de 3º clarinete do *Divertimento n° 2 K439b*, de Mozart

Fonte: ISMLP/Petrucci Music Library

3.5 Instrumentos de recolha de dados

O diário é um instrumento auxiliar imprescindível ao investigador pois permite o registo das observações que vão sendo realizadas no terreno mas também, os comentários, as reflexões e os sentimentos que vão surgindo (Máximo-Esteves, 2008, p. 85).

Por ser um bom e fidedigno instrumento de recolha de dados, usámos o *Diário de Bordo* dos estudantes, o *Diário de Bordo* do Investigador, as *Imagens fílmicas*, as *Imagens fotográficas* e o *Inquérito por Questionário*, que foram utilizados de acordo com a metodologia de análise qualitativa que pretendemos implementar.

Depois de percorrermos as Opções Metodológicas, passamos de seguida ao Capítulo IV, que nos descreve o Programa de Intervenção.

CAPÍTULO IV – O PROGRAMA DE INTERVENÇÃO

Que todo o nosso conhecimento começa com a experiência, isso não levanta qualquer espécie de dúvida (Vancourt, 2003, p. 62).

4.1 Introdução

O Programa de Intervenção teve por base uma Investigação-Ação. Neste capítulo descrevemos a implementação do Programa, apresentando as várias sessões deste trabalho, bem como testemunhos fotográficos.

4.2 Razões justificativas do Programa

Como referimos, esta pesquisa consiste numa Investigação-Ação e tem como objetivo responder à Questão Central, que motivou a problemática deste trabalho e que relembramos:

- **Qual o impacto emocional-interpretativo, obtido junto do instrumentista, aquando do conhecimento biográfico do autor e da cultura musical que envolve a obra em estudo?**

Para responder a esta questão, foi implementado um trabalho empírico cuja temática foi baseada na preparação de uma obra de W. A. Mozart, onde estiveram envolvidos alunos, direta ou indiretamente, ligados à Fundação Conservatório Regional de Gaia, com idades entre os 15 e os 19 anos.

4.3 Recolha de informação e períodos de implementação

A planificação do Programa de Intervenção teve em consideração a disponibilidade dos Sujeitos (S) que, por desenvolverem os seus estudos académicos em diversas escolas, foi difícil conciliar horários durante o período letivo. A interrupção letiva do final do primeiro período foi a solução encontrada para agradar a todos os intervenientes, Sujeitos (S) e Agentes (A).

A Fundação Conservatório Regional de Gaia cedeu gentilmente as suas instalações, que inicialmente estariam encerradas neste período. Os alunos receberam as partituras algumas semanas antes do Programa de Intervenção, para trabalharem individualmente as suas partes.

A implementação do Programa decorreu durante os dias 21, 22 e 23 de Dezembro de 2015, de manhã e de tarde, tendo o Grupo de Controlo (GC) feito duas sessões e o Grupo de Ação (GA) seis sessões.

A Recolha de Informação ocorreu ao longo das sessões do Programa de Intervenção, para os Sujeitos (S) que participaram no Programa. A Recolha de Informação dos Sujeitos (S) Maestros ocorreu ao longo do segundo trimestre do ano 2016.

4.4 Competências Gerais do Programa

As competências gerais do Programa de Intervenção são as seguintes:

- . Sensibilizar para a importância de Aquecimentos adequados;
- . Sensibilizar o ouvido para estar atento à afinação;
- . Consciencializar para o trabalho que envolve a preparação de uma Obra Musical;
- . Sensibilizar para a importância da Cultura Musical;
- . Sensibilizar para a importância do Sentir;
- . Capacitar para tocar em conjunto.

4.5 Desenvolvimento global do Programa

O Programa de Intervenção desenrolou-se em duas etapas fundamentais:

- . Pesquisa acerca dos conteúdos a tratar no Programa
- . Realização efetiva do Programa

Durante as sessões foram-se notando os vários impactos nos Sujeitos (S) provocados pela aplicação dos diversos conteúdos. Os conteúdos aplicados no Programa eram tanto de natureza intelectual como emocional.

4.5.1 Planificação das Sessões

Para desenvolver o Programa de Intervenção foram realizadas 8 sessões, duas com o Grupo de Controlo e seis com o Grupo de Ação. Cada sessão teve a duração média de 90 minutos, tendo a primeira ocorrido na manhã do dia 21 de Dezembro de 2015 e a última na tarde do dia 23 de Dezembro do mesmo ano. A maioria das sessões decorreu no *Estúdio* da Fundação Conservatório Regional de Gaia, havendo uma que decorreu na sala nº 6 do Conservatório Superior de Música de Gaia.

Uma vez que todos os alunos possuíam um nível clarinetístico acima no Básico, não foi necessário acompanhamento antes das sessões planificadas.

Como referimos anteriormente, o Programa de Intervenção teve como Objeto (O) de estudo o *Divertimento nº 2 K.439b* de W. A. Mozart. As sessões foram todas registadas, sendo usados os seguintes parâmetros: um **Sumário** com a respetiva **Metodologia** adotada.

Todas as sessões tiveram a supervisão da professora Orientadora, que ia transmitindo informações relacionadas com os procedimentos a seguir.

O Grupo de Controlo (GC), uma vez que não foi submetido a qualquer Programa de Intervenção, tocou o *Divertimento nº 2 K.439b* de Mozart sem qualquer explicação musical prévia, mas com a seriedade exigida numa aula de clarinete normal. Apesar disso, entendemos ser de relevância apresentar a primeira sessão a título de exemplo.

De seguida, apresentaremos as planificações das sessões, acompanhadas das respetivas imagens fotográficas, que elucidarão – com mais profundidade – acerca do trabalho realizado.

GRUPO DE CONTROLO

1ª SESSÃO – 21-12-2015, 9h30 - 11h

. SUMÁRIO:

Apresentação do Programa de Intervenção *Mozart e a Importância do Saber* aos Sujeitos (S), estudantes de Clarinete.

Apresentação da Metodologia do Programa.

Aquecimento e preparação do *Divertimento nº 2 K.439b* (1º e 2º and) de Mozart.

. METODOLOGIA:

A sessão começou com as devidas apresentações e, de seguida, fez-se uma contextualização do Programa de Intervenção. Depois dos vários esclarecimentos, iniciou-se o trabalho musical.

Começou-se com um Aquecimento, com base na tonalidade em que estava o *Divertimento nº 2 K.439b* de Mozart, onde se trabalhou a sonoridade, a digitação e o *stacatto*, tendo-se de seguida afinado os instrumentos. Usou-se, como referência, o Lá a 441 Hz.



Imagem nº 11 - O professor Investigador a ensaiar o trio de clarinetes

Como as alunas já tinham a partitura há algumas semanas, fez-se de imediato o ensaio de conjunto. Passou-se a obra algumas vezes do início ao fim, trabalhando-se mais devagar as passagens que não estavam sincronizadas, ou ainda pouco dominadas. Como

este Grupo era de Controlo, não recebeu quaisquer informações adicionais da nossa parte, para além do que estava escrito na partitura. No final, fez-se uma gravação da obra trabalhada.



Imagem nº 12 - A professora Orientadora a dar uma explicação

2ª SESSÃO – 23-12-2015, 16h - 17h30

Na segunda sessão, o Grupo de Controlo (GC) adotou os mesmos procedimentos que na primeira sessão.



Imagem nº 13 - Grupo de Controlo a tocar o *Divertimento nº 2 K.439b* de Mozart

GRUPO DE AÇÃO

1ª SESSÃO – 21-12-2015, 11h30 - 13h

. SUMÁRIO:

Apresentação do Programa de Intervenção *Mozart e a Importância do Saber* aos Sujeitos (S), estudantes de Clarinete. Apresentação da Metodologia do Programa.

Aquecimento e preparação do *Divertimento nº 2 K.439b* (1º e 2º and) de Mozart.

. METODOLOGIA:

A sessão começou com as apresentações, fez-se uma contextualização do Programa de Intervenção e, depois dos vários esclarecimentos, iniciou-se o trabalho musical.

Iniciou-se com um Aquecimento, com base na tonalidade em que estava o *Divertimento nº 2 K.439b* de Mozart, onde se trabalhou a sonoridade, a digitação e o *stacatto*, tendo-se de seguida afinado os instrumentos, usando-se, como referência, o Lá a 441 Hz. Depois passou-se para o ensaio de conjunto. Tocou-se a obra algumas vezes do início ao fim, parando nas passagens que não saiam bem, trabalhando-as mais devagar. No final, gravou-se a obra. Esta sessão foi idêntica à primeira sessão do Grupo de Controlo.



Imagem nº 14 - O professor Investigador a ensaiar o trio de clarinetes

2ª SESSÃO – 21-12-2015, 14h30 - 16h**. SUMÁRIO:**

Vida e Obra de W. A. Mozart. Audição de vários excertos de obras de Mozart.

Ensaio da obra *Divertimento nº 2 K.439b* (1º e 2º and) de Mozart.

. METODOLOGIA:

Esta sessão começou com uma leitura, pelo professor Investigador, acerca da vida e da obra de Mozart (Anexo 3). A seguir, os estudantes leram vários excertos sobre a vida de Mozart, do livro *Mozart: Vida e Obra* (2006), do escritor Jeremy Siepmann.

De seguida, foram ouvidos excertos, de vários géneros de obras de Mozart: **Sinfonia, Serenata, Concerto e Ópera**. O professor Investigador deu a ouvir o 1º and da *Sinfonia nº 1 em Mib Maior K.16*, o *Romanze da Serenata para 13 instrumentos de sopro em Sib Maior K.361*, o 2º and do *Concerto para Clarinete em Lá Maior K.622* e a Ária *Der Hölle Rache* (2º Ato, nº 14) de *A Flauta Mágica K.620*.

Depois destes momentos de enriquecimento intelectual, procedeu-se à afinação, ensaiou-se o *Divertimento nº 2 K439b* (1º e 2º and) de Mozart e procedeu-se à gravação.



Imagem nº 15 - Alunos do Grupo de Ação (GA) a fazerem leituras sobre Mozart

3ª SESSÃO – 22-12-2015, 11h30 - 13h**. SUMÁRIO:**

Aquecimento com base na *Linguagem Mozartiana*.

Ensaio da obra *Divertimento nº 2 K.439b* (1º e 2º and) de Mozart.

. METODOLOGIA:

Iniciou-se a sessão com um Aquecimento, onde foi abordada a estética Clássica e a *Linguagem Mozartiana*. Aproveitando-se a tonalidade da obra em estudo, Dó Maior (Sib Maior, tom real), fizeram-se vários exercícios onde foi dada ênfase ao *ataque* e *stacatto* das notas musicais (usando mais a sílaba *Tê*), a duração das próprias notas (soltando a nota depois do *ataque*) e a maneira de tocar as notas com *ligaduras* (valorizando mais a primeira nota, em detrimento da última).

De seguida, procedeu-se ao ensaio do *Divertimento nº 2 K.439b* (1º e 2º and) de Mozart, onde foi aplicada esta nova abordagem musical, e procedeu-se à gravação.



Imagem nº 16 - O professor Investigador a fazer exercícios de Aquecimentos com os alunos

4ª SESSÃO – 22-12-2015, 14h30 - 16h**. SUMÁRIO:**

Filme *A Vida de Mozart* de Juraj Herz.

. METODOLOGIA:

Esta sessão, do Grupo de Ação (GA), foi passada a ver o filme *A Vida de Mozart*, do realizador eslovaco Juraj Herz.

Este filme estava dividido em três partes e foi escolhido por conter muitos detalhes da vida de Mozart.

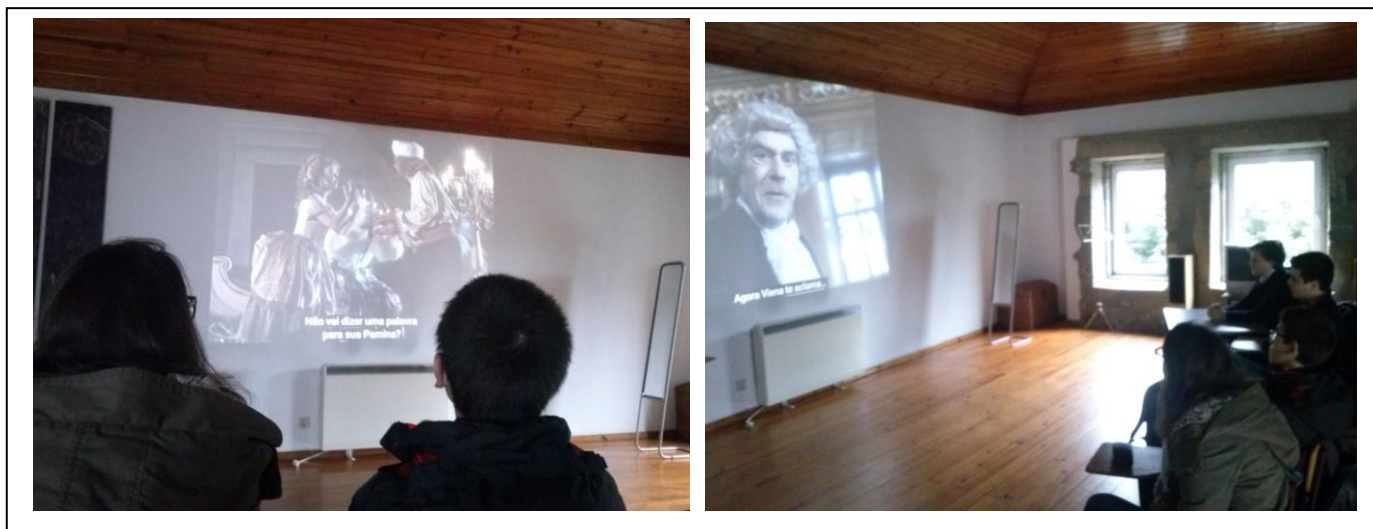


Imagem nº 17 - Projeção do filme *A Vida de Mozart*

5ª SESSÃO – 23-12-2015, 11h30 - 13h**. SUMÁRIO:**

Aquecimento.

Abordagem estético-emotiva da obra Divertimento nº 2 K.439b de Mozart.

. METODOLOGIA:

Nesta sessão fizeram-se os habituais exercícios de Aquecimento, baseados na tonalidade da obra em estudo, Dó Maior (SibM, tom real).

De seguida, passou-se ao ensaio do *Divertimento nº 2 K.439b* de Mozart. Nesta sessão, o professor Investigador trabalhou a Interpretação da obra. O Investigador, depois de previamente ter feito a Análise Musical da obra, para a implementar, recorreu à *linguagem gestual* - nomeadamente *o olhar, a atitude corporal, as palavras, os gestos vocais, a respiração* - à sua colocação perante o grupo, entre outras (Gustems & Elgström, 2008). No final do ensaio, fez-se a gravação.



Imagem nº 18 - O professor Investigador a ensaiar o Grupo de Ação

6ª SESSÃO – 23-12-2015, 14h30 - 15h30**. SUMÁRIO:**

Recapitulação dos conteúdos programáticos.

Ensaio da obra *Divertimento nº 2 K.439b* de Mozart.

. METODOLOGIA:

Na última sessão fez-se uma recapitulação dos conteúdos programáticos dados ao longo das sessões anteriores, relembrando alguns aspetos da vida e obra do compositor, voltando a focar os elementos musicais característicos na *Linguagem Mozartiana* e a Interpretação Musical trabalhada.

De seguida, fez-se um ensaio geral da obra *Divertimento nº 2 K.439b* (1º e 2º and) de Mozart e procedeu-se à gravação.



Imagem nº 19 – Satisfação no final das sessões, GA com a professora Orientadora

4.5.2 Síntese da Planificação Global das Sessões do Programa

Como síntese analítica desta planificação global, entendemos de grande pertinência referir aspetos que se revelaram de grande importância ao longo das sessões.

Desde a primeira à sexta sessão, do Grupo de Ação (GA), existiu uma permanente preocupação em que os aspetos da vida e da obra do compositor em estudo fossem explicados com clareza e precisão por parte do professor Investigador. Abordaram-se questões relacionadas com o Período Clássico e a *Linguagem Mozartiana*. Sobre a interpretação da obra em estudo, o Investigador teve como principal objetivo criar um espaço de reflexão interpretativo utilizando recursos que ele próprio entendeu serem de realçar. Neste sentido, usou uma linguagem gestual procurando, através dela, transmitir o conhecimento, a sensibilidade e as particularidades emotivas como vertentes essenciais na linguagem de Mozart.

Quanto ao Grupo de Controlo (GC), o professor orientou as sessões para que os estudantes adquirissem os conhecimentos dentro dos recursos habituais das aulas de Música de Câmara. Desta forma, a primeira e a última sessão consistiram na aprendizagem da obra em estudo limitando-se apenas ao que está escrito na partitura.

Realizada esta planificação das sessões, passamos de seguida ao Capítulo V que nos apresenta a Análise dos Dados e a Interpretação dos Resultados.

CAPÍTULO V – ANÁLISE DOS DADOS E INTERPRETAÇÃO DOS RESULTADOS

A cultura científica, que é não só a posse de alguns factos e métodos da ciência mas também o reconhecimento do papel e do valor da ciência, é uma necessidade inalienável das sociedades modernas (Fiolhais, 2011, p. 74).

5.1 Introdução

Ao longo destes dois capítulos iremos debruçar-nos sobre o tratamento e a *descodificação* dos dados recolhidos durante todo o processo da Investigação-Ação. Os dados em *bruto* vão agora, nesta fase, ser organizados segundo processos metodológicos e científicos de acordo com a *análise de conteúdo* de Laurence Bardin (1997).

Segundo esta autora, os dados recolhidos devem ser organizados segundo uma *categorização* dentro dos seguintes parâmetros: *Temas*, *Categorias*, *Subcategorias* e *Indicadores*. Este sistema permite-nos conduzir o processo de investigação no sentido da obtenção de resultados, sendo esses resultados interpretados depois de realizada a sua análise categorial (Sousa, 2015).

Passemos então à Análise Categorical.

5.2 Análise Categorical

A *Análise Categorical* resulta das palavras *ditas* e *escritas* pelos estudantes que participaram nesta investigação. O *Diário de Bordo* foi o instrumento de pesquisa mais utilizado na recolha de informação dos alunos, como se confirma no **TEMA 1**. A imagem que se segue apresenta-nos um dos momentos de reflexão realizados nas sessões do Programa (Legendre, 2005).



Imagem nº 20 - Estudantes a escrever o *Diário de Bordo*

Além dos estudantes mencionados, neste trabalho fizeram parte desta *Análise de Dados* as respostas de um conjunto de Maestros portugueses, que muito gentilmente aderiram a este estudo. Encontram-se os seus depoimentos, na íntegra, no **TEMA 2**, em resposta à questão: *Na interpretação/recriação de uma obra de Mozart, que importância atribui ao conhecimento da vida e obra do compositor?*

Vejamos, então, a categorização realizada.

TEMA 1 – MOZART E A IMPORTÂNCIA DO SABER – VISÕES NUMA PERSPECTIVA ACADÉMICA

Categoria 1 – O Divertimento nº2 K439b de W. A. Mozart

Subcategoria 1 – O conhecimento da vida e obra do compositor

Indicadores:

No contexto da Investigação-Ação realizada, o Grupo de Ação (GA) pronunciou-se com pertinência quanto ao conhecimento da vida e da obra do compositor.

No Grupo de Controlo (GC), apenas uma aluna se referiu à necessidade deste conhecimento. Comprovam-no as *palavras ditas* pelos estudantes nas sessões de intervenção (Ribeiro, 2004).

O professor, na qualidade de Investigador, pronuncia-se sobre as sessões realizadas num *programa de intervenção*, onde o foco central consistiu na apreensão dos diferentes conteúdos acerca de tudo o que envolve o conhecimento de Mozart.

Pelo Grupo de Ação (GA)

Estivemos a falar sobre a vida e obra de Mozart, ouvimos algumas músicas de géneros diferentes compostos pelo mesmo e tocámos o Divertimento. Desta vez a música ficou muito mais interessante, foi muito mais divertido tocá-la e isso deve ter sido causado pelo conhecimento que adquiri (Daniel Cordeiro, 15 anos – 5ºG).

Penso que no trabalho feito nesta sessão foi já notório na interpretação da obra porque já possuímos informações adicionais sobre o compositor e a sua vida. Foi muito interessante ouvir as obras e falar sobre elas (João Ribeiro, 15 anos – 6ºG).

Sinto que foi bastante produtiva, na medida em que adquirimos importantes conhecimentos sobre a vida e obra de Mozart. O facto de conhecermos a sua história de vida permite-nos estabelecer uma relação com a sua escrita musical, fazendo-nos vivenciar mais intensamente quando estamos a tocar (Micaela Saraiva, 17 anos – 8ºG).

Pelo Controlo (GC)

Contudo, enquanto música, tocar sem ter um "background" sobre o que o compositor queria transmitir face à época em que escreveu a obra, sinto que dificultou a minha interpretação, deixando-me um pouco desamparada relativamente a como guiar a melodia em questão, se o estaria ou não a fazer da forma mais adequada e se ia de encontro ao inicialmente pretendido (Mónica Meireles, 19 anos – 8ºG).

Pelo Professor e Investigador

Comecei por falar aos alunos acerca da vida e obra de Mozart. Falei do seu trajeto, das inúmeras viagens que fez pela Europa, das relações pessoais que foi criando, dos vários géneros musicais que compôs e de muitos outros aspetos importantes. (...) Senti grande receptividade por parte de todos os alunos. A obra em estudo já foi tocada com mais entusiasmo e vigor, mesmo com algumas falhas técnicas (Tiago Abrantes).

Categoria 2 – O Estilo Clássico

Subcategoria 1 – A Linguagem *Mozartiana*

Indicadores:

Acerca da Linguagem *Mozartiana* os estudantes do Grupo de Ação (GA) assimilaram bem os conceitos que lhes foram transmitidos pelo professor Investigador. Referem-se à riqueza tímbrica e forma de *dizer as notas*, característicos neste período da História da Música.

Em relação ao Grupo de Controlo (GC), como os estudantes não receberam estas informações adicionais, limitaram-se a preparar a obra dentro do que está escrito na partitura. Contudo gostaram de participar no Programa e do *Trio de Clarinetes* em estudo.

Na opinião do Professor e Investigador verifica-se que os alunos assimilaram todos os conceitos trabalhados nas várias sessões e que este modelo de Programas poderá ajudar os estudantes a adquirirem uma maior consciência do discurso musical em Mozart. Seguem-se as *palavras ditas* pelos interlocutores.

Pelo Grupo de Ação (GA)

Hoje para começar fizemos um aquecimento e, enquanto aquecemos, treinámos a maneira como as notas são tocadas nas peças de Mozart. Desta vez a peça ficou mais rica e notei bastantes diferenças ao tocar. A peça ficou mais “Mozartiana” (Daniel Cordeiro, 15 anos – 5ºG).

Esta sessão foi bastante produtiva na medida em que passamos a ter conhecimento da linguagem mozartiana, passando a integrá-la na forma como tocamos. Notaram-se já diferenças significativas, estando evidente o espírito de Mozart (Micaela Saraiva, 17 anos – 8ºG).

Penso que os aquecimentos de hoje ainda foram mais importantes porque nos deram uma introdução ao estilo de Mozart e ao seu período (o que nos fez, no

meu entender, tocar melhor a obra). Ficámos a saber que tocar Mozart requer um stacatto muito claro e que não devemos tocar uma nota com o tempo na íntegra (João Ribeiro, 15 anos – 6ºG).

Pelo Grupo de Controlo (GC)

Enquanto música e, mais especificamente, clarinetista, Mozart sempre desempenhou um papel de relevo. As suas sonoridades clássicas, harmoniosas fornecem ao músico todas as ferramentas necessárias para que este possa expressar-se e transmitir o que sente. A peça escolhida pelo professor Tiago Abrantes integra-se precisamente nessas características; o facto da dificuldade da peça não ser acrescida é também um fator facilitador do trabalho, dando uma maior “à-vontade” aos intérpretes. Tocar em conjunto exige já alguma responsabilidade – não só exige que desempenhemos devidamente o nosso papel, mas também que estejamos atentos ao dos restantes elementos do grupo, dado que o resultado final é do conjunto (Mónica Meireles, 19 anos – 8ºG).

Em relação à última sessão acho que o trio estava muito melhor, e desta forma penso que da primeira para a segunda sessão houve uma evolução. Gostei de participar neste projeto, apesar de me ter sentido mais segura na segunda sessão. Sobre a formação do trio acho que as três conseguimos fazer no final um bom trabalho mesmo sem muitos ensaios. Para terminar quero dizer que me senti bem em tocar esta obra, porque para além de ser muito bonita o ambiente que criámos entre nós que tocámos e o ambiente que nos rodeava foi simplesmente fantástico! (Sofia Rocha, 17 anos – 8ºG).

Tentamos interpretar esta obra da melhor maneira e, mais uma vez, sublinho que poderia ter sido ainda melhor se tivéssemos tido mais sessões e mais tempo de estudo. Tal como na primeira sessão, o ambiente foi da mesma forma agradável, não nos sentindo pressionadas para não errar notas ou para executar o trio de uma dada maneira. Este foi um trabalho muito interessante e de grande proveito e utilidade para mim, pois permitiu-me evoluir como clarinetista e crescer como pessoa (Beatriz Moreira, 16 anos – 8ºG).

Pelo Professor e Investigador:

Começámos por fazer um aquecimento tendo por base a Linguagem e estética Mozartiana/Clássica, que tem a ver com a maneira de dizer as notas, a articulação mais clara, o stacatto mais curto e leve, procurando uma sonoridade mais brilhante e fresca. Na parte do Minuetto ainda se sentem algumas dessincronizações, mas o Estilo Mozartiano sentiu-se e ouviu-se de forma clara (Tiago Abrantes).

TEMA 2 – MOZART E A IMPORTÂNCIA DO SABER – VISÕES NA PERSPECTIVA DOS MAESTROS**Categoria 1 – A Interpretação/Recriação****Subcategoria 1 – O conhecimento da vida e obra do compositor****Indicadores:**

Todos os Maestros inquiridos são unânimes em afirmar que o conhecimento da vida e obra de Mozart, bem como de outros compositores, se torna muito importante para uma melhor interpretação musical. Comprovam-no as *palavras ditas* pelos Maestros (Ribeiro, 2004).

Sim, é muito importante conhecer a vida e obra do compositor, não só Mozart mas de todos os compositores de quem vou dirigir alguma obra. A vivência do compositor na época em que foi escrita a obra é um dado importante para perceber se a obra se insere nos padrões habituais do compositor ou, se por exemplo, é uma nova abordagem estética ou de rutura com a linguagem anterior. Conhecer a vida do compositor é também conhecer um pouco o seu "estado de espírito" na época da obra e assim entende-se melhor quais os objetivos da mesma (Alberto Roque).

Mozart, à semelhança de qualquer outro compositor, tem de ser estudado como homem. A obra de um compositor de génio, mais que a sua formação musical, reflete a sua psique mais recôndita. Conhecer as várias obras, sobretudo as mais importantes, que precederam a que nos ocupa é fundamental para que esta nos fale e revele o seu espírito. A partitura e o seu conteúdo escondem tanto como revela. Revela o básico. O espírito que a alma só é revelado se o iniciado o merecer. Merece-o pelo estudo aprofundado da obra e vida do compositor. No caso de Mozart, estamos perante um génio, iluminado pelo Criador. Pelas suas convicções humanísticas e maçónicas sabemos que o anima um ideal de aperfeiçoamento e embelezamento da alma. Pela facilidade com que escrevia acredita-se que realmente algo celestial lhe ditava as obras. Costumo dizer que Beethoven quis elevar o homem à altura da divindade. Mozart revela-nos o divino, mostra-nos o paraíso e convida-nos a juntar-se a ele (António Saiote).

A pergunta não é de resposta fácil e curta e poderia aplicar-se ao estudo de outros compositores. Conhecer a vida e a obra de um compositor que pretendemos interpretar é muito importante, se não fundamental, pois poderá ajudar-nos a compreender melhor o contexto em que foi composta uma determinada peça, ou mesmo um conjunto de obras, e enquadrá-la no seu tempo, época e cultura, para além de nos ajudar também a tentar conhecer o compositor no ponto de vista do seu perfil psicológico, da sua personalidade e maneira de ser, fatores que nos podem dar indicações muito importantes nas escolhas interpretativas de uma determinada obra (por exemplo, em Beethoven é mesmo fundamental) (António Vassalo Lourenço).

Na minha perspetiva, na interpretação/recriação de qualquer obra é fundamental o conhecimento sobre a vida e a obra do compositor. As razões são diversas, entre as quais destaco as seguintes:

- 1. A obra foi escrita por um ser humano que está sujeito a emoções, a contextos pessoais, económicos, culturais, entre outros. Estes contextos influenciam a escrita;*

2. Conhecer, mesmo que o mínimo, a vida e obra do compositor permite que a interpretação seja mais informada e logo, mais profunda;

3. No trabalho com jovens esse conhecimento é fundamental. As aulas de prática de conjunto, designadamente a orquestral, permitem ir para além do âmbito restrito da prática instrumental. Podem e devem ser potenciados outros conhecimentos, por exemplo, História da Cultura e das Artes. Também neste caso o conhecimento dos contextos é de suma importância. Com certeza que esta opinião se encaixa na interpretação de Mozart (**Carlos Pires Marques**).

W. A. Mozart é, sem dúvida, um dos compositores mais importantes da História da Música. Enquanto compositor, que viveu no século XVIII (1756-1791), foi um dos expoentes máximos do período "clássico". Conhecer a sua obra, a sua forma de compor e todo o enredo da sua vida leva-nos a procurar, na interpretação da sua obra, o retrato do ambiente e estilo pretendido pelo compositor. Muitas das suas obras foram escritas em alturas complexas da sua vida. O saber a origem e enredo que levou à sua criação ajudará a definir a mensagem que se pretende transmitir com a sua música. Ao nível técnico e de ensaio será muito importante saber a herança deixada pelo compositor antecedente J. Haydn e as bases deixadas para o seu sucessor L. van Beethoven (**Fernando Marinho**).

Creio ser importante conhecer a vida e obra do compositor, nomeadamente o momento e contexto da vida do compositor, na data da obra em questão. Mozart passou por muitas fases e vários ciclos na sua vida, cada um muito particular mas, claro, sempre interligados entre si. Há aspetos objetivos que são transversais para a interpretação de qualquer obra de Mozart, mas ainda assim, a título de exemplo, não é igual a abordagem às primeiras ou últimas sinfonias. O facto de estas últimas terem sido escritas no final da sua vida, conferem-lhe uma maturidade assinalável, e uma escrita muito operática e dramática, no tratamento da melodia e forma. Para tal, contribui toda a evolução e vivência de Mozart ao longo da sua vida, tanto no plano pessoal como musical. Resumindo, embora Mozart tenha vivido uma curta vida, ela foi muito rica e diversificada. Para tal,

considero muito importante o seu conhecimento e estudo para uma melhor interpretação/recriação das suas obras (José Eduardo Gomes).

Regra geral (o que significa dizer em Mozart, como em qualquer outro compositor), a familiarização com o seu contexto biográfico, histórico e estético, é para mim de enorme importância. Nenhuma obra de arte está dissociada da sua envolvente sociológica e histórica, e a Música, apesar de ser, na aparência, uma Arte mais abstrata, é da mesma forma profundamente influenciada pelo que a rodeia. No fundo, os compositores são seres humanos como os demais, e de forma mais ou menos perceptível, todos plasmam as suas vivências nas obras que criam, ainda que sejam famosos os casos de compositores que escreveram peças alegres em períodos especialmente dramáticos das suas vidas, e vice-versa. Assim, e no caso em apreço, para se interpretar Mozart, é certamente importante ter um conhecimento abrangente da sua estética e obra no sentido mais global. Este aprofundar de conhecimento das características intrínsecas do compositor pode (e certamente vai) influenciar muitas opções performativas na obra que em cada momento se aborde, permitindo decisões interpretativas mais fundamentadas e coerentes, até do ponto de vista historicamente informado. Quanto mais rico for o conhecimento da envolvente sociológica do compositor (inclusive conhecer outros compositores contemporâneos daquele que estivermos a abordar), mas rica será a nossa perspetiva sobre obra que queiramos interpretar (Luís Carvalho).

Uma interpretação historicamente informada é um elemento essencial de uma performance profissional. O maestro deve procurar conhecer com o máximo detalhe possível os elementos biográficos e historiográficos associados ao contexto de um compositor. Contudo, estes elementos por si não são o garante de uma melhor interpretação e, como tal, na minha opinião não devem ser colocados em primeiro plano na atividade do maestro. São elementos de detalhe profissional e artístico e não técnico (Luís Clemente).

Do meu ponto de vista o enquadramento histórico, bem como a vida dos compositores, suas influências artísticas ou sociais são fundamentais para melhor perceber a linguagem que estamos a abordar. No caso particular de Mozart, existem fatores estilísticos e interpretativos que são quase obrigatórios, contudo a diversidade de ideias que existem à volta do compositor é tão larga que por vezes chega-se a interpretações bastante distintas. Mas sem fugir à questão exposta, para mim é de extrema importância conhecer a vida e obra deste génio (Paulo Martins).

Mozart, foi sem dúvida um compositor que na sua época marcou a história composicional. Falar acerca de Mozart representa falar do passado, presente e futuro. As suas obras foram marcantes no panorama musical, abordar a sua interpretação torna-se numa tarefa cada vez mais difícil, desde a sua análise, conceção e rigor no texto são fatores que determinam uma interpretação informada. Singularizar uma interpretação é para o intérprete uma tarefa árdua, mas depois de conseguir resultados interpretativos satisfatórios, o processo de releitura irá cada vez mais diversificar as vertentes interpretativas. Não existem resultados precisos e unívocos mas sim, uma interpretação que vá de encontro, através dos processos analíticos tradicionais, criar novas abordagens do estilo musical (Vítor Matos).

5.3 Interpretação dos Resultados

Chegados ao final da *Análise dos Dados*, passamos de seguida à *Interpretação dos Resultados* podendo, dessa forma, verificar a coerência deste estudo. Assim, retomamos a **Questão Central** que motivou esta investigação:

- **Qual o impacto emocional-interpretativo, obtido junto do instrumentista, aquando do conhecimento biográfico do autor e da cultura musical que envolve a obra em estudo?**

Sendo as **Hipóteses de Investigação** formuladas no sentido de colaborarem connosco na resposta a esta Questão, entendemos também que as mesmas se revestem de grande importância na compreensão e na consciencialização da problemática em causa.

Pelo cruzamento de dados recolhidos, foi-nos possível verificar que o **Quadro Teórico-Conceptual** se harmoniza com o *Estado da Arte*. Os autores de referência que escolhemos consubstanciam de forma inequívoca a fundamentação teórica que entendemos pertinente. O **Estudo Empírico** assente no modelo de Relação Pedagógica (RP) (Legendre, 2005), adaptou-se perfeitamente ao tipo de pesquisa que decidimos adotar. Através dele, e da sua aplicação ao nosso contexto, foi-nos possível verificar os processos metodológicos, didáticos e científicos que conduziram a Relação Pedagógica do nosso Objeto (O) de estudo.

Nesta perspetiva, e com o projeto desenvolvido, a Investigação-Ação tornou-se num modelo de pesquisa que nos conduziu ao aprofundamento e à **transformação** do *Divertimento n.º 2 K.439b* de Mozart. Os Sujeitos (S) de aprendizagem não só se mostraram recetivos à apreensão e compreensão da obra, como adquiriram **Competências** aos mais diversos níveis, nomeadamente ao nível da **Interpretação**, complementada com o conhecimento da vida e obra do compositor, da **Linguagem Mozartiana**, dentro do Estilo Clássico, da riqueza tímbrica e da forma de *dizer as notas*, tal como refere a Micaela Saraiva, de 17 anos, quando afirma: *Esta sessão foi bastante produtiva na medida em que passamos a ter conhecimento da linguagem mozartiana, passando a integrá-la na forma como tocamos. Notaram-se já diferenças significativas, estando evidente o espírito de Mozart*. Também João Ribeiro, de 15 anos,

escreveu no seu *Diário de Bordo*: *ficámos a saber que tocar Mozart requer um stacatto muito claro e que não devemos tocar uma nota com o tempo na íntegra.*

Se no Grupo de Ação (GA) existem constatações como as que acabámos de referir, o Grupo de Controlo (GC) mostrou-se igualmente recetivo a esta experiência e sentiu a falta das orientações, no que se refere à vida, à obra e cultura musical que envolve a esta obra. A este propósito, citamos a estudante Mónica Meireles, de 19 anos, que na sua reflexão escrita no *Diário de Bordo*, nos confirma a pertinência deste estudo: *Contudo, enquanto música, tocar sem ter um “background” sobre o que o compositor queria transmitir face à época em que escreveu a obra, sinto que dificultou a minha interpretação, deixando-me um pouco desamparada relativamente a como guiar a melodia em questão, se o estaria ou não a fazer da forma mais adequada e se ia de encontro ao inicialmente pretendido.*

Por parte dos **Maestros** inquiridos, temos que referir que todos referenciaram a importância do conhecimento da vida e da obra do compositor em estudo. As suas visões em muito contribuíram para o enriquecimento deste estudo.

Nas palavras de **António Saiote**, *a obra de um compositor de génio, mais que a sua formação musical, reflete a sua psique mais recôndita. Conhecer as várias obras, sobretudo as mais importantes, que precederam a que nos ocupa é fundamental para que esta nos fale e revele o seu espírito.* **Luís Carvalho**, em determinado momento do seu depoimento, afirma: *para se interpretar Mozart, é certamente importante ter um conhecimento abrangente da sua estética e obra no sentido mais global. Este aprofundar de conhecimento das características intrínsecas dos compositores pode (e certamente vai) influenciar muitas opções performativas na obra que em cada momento se aborde, permitindo decisões interpretativas mais fundamentadas e coerentes, até do ponto de vista historicamente informado.*

No caso específico desta Investigação-Ação, no qual se pretende estabelecer relações biunívocas (Legendre, 2005), nomeadamente relações de ensino, relações didáticas e relações de aprendizagem, entendemos que as palavras de **Carlos Pires Marques** nos confirmam a validade desta investigação. Nas suas palavras podem ler-se as seguintes frases: *No trabalho com jovens esse conhecimento é fundamental. As aulas de prática de conjunto, designadamente a orquestral, permitem ir para além do âmbito restrito da prática instrumental. Podem e devem ser potenciados outros conhecimentos, por*

exemplo, História da Cultura e das Artes. Também neste caso o conhecimento dos contextos é de suma importância. Com certeza que esta opinião se encaixa na interpretação de Mozart.

Foram muitas e preciosas as *palavras ditas* por todos os Maestros. De facto, constatamos que o conhecimento e a riqueza proveniente do *Saber* nos conduzem a estados de plenitude cultural e artística. Com este estudo confirmamos que se torna urgente, e necessário, conduzir estudantes e professores para níveis mais elevados do conhecimento.

CONCLUSÕES GERAIS

Antes de mais, devo afirmar que me lancei nesta última etapa do Mestrado apenas com um propósito: uma grande vontade em aprender, alargar horizontes e aperfeiçoar-me intelectual e artisticamente.

Em relação à temática estudada, sabia que muitos aspetos do quotidiano podiam influenciar emocionalmente um músico, desde as circunstâncias familiares, profissionais, sociais, o seu estado de saúde, o estado físico, entre muitas outras. Também sabia que a própria música tinha a capacidade de influenciar a pessoa, tanto o executante como o ouvinte. Por haver uma consciencialização crescente acerca desta capacidade, a Musicoterapia está a ter uma implementação crescente na sociedade contemporânea.

Mas tinha curiosidade em saber que impacto emocional poderia provocar o Conhecimento. Uma das perguntas que coloquei como Hipótese de Investigação foi precisamente: *Será que o conhecimento emociona?*

A propósito, o que queria transmitir o compositor Gustav Mahler ao dizer que *Tudo está escrito numa partitura, exceto o essencial?*

Para tentar responder a esta questão, talvez o compositor Fernando Lopes-Graça (1978) nos possa ajudar com esta pergunta:

De que vale observar rigorosamente, numa sinfonia de Mozart, de Beethoven ou Brahms, as indicações de “tempo” dos andamentos fornecidas pelos próprios compositores, fazer todos os crescendos e diminuendos indicados na partitura, e apenas aqueles nela inscritos, não pôr nem mais pianos nem mais fortes do que os estritamente lá indicados – de que vale tudo isso se para lá disso tudo o espírito da obra não chega até nós (Lopes-graça, 1978, p. 193)?

Pelos *diários de bordo* dos estudantes, ficámos a saber que o conhecimento da biografia de Mozart fez com que desenvolvessem afinidades com o compositor e isso provocou-lhes uma motivação extra, deu-lhes um novo alento.

Também poderíamos colocar a hipótese de que o *Conhecimento* pudesse distrair o músico e ferir-lhe o que para ele é essencial: a capacidade de sonhar, de criar, de ter liberdade musical. Mas quanto a isso, o Maestro Daniel Barenboim (2009) afirma o seguinte:

Também na música o intelecto e a emoção caminham de mãos dadas, tanto para o compositor como para o executante. As percepções racional e emocional não só não estão em conflito uma com a outra como, pelo contrário, cada uma guia a outra com vista a alcançar um equilíbrio e compreensão em que o intelecto determina a validade da reação intuitiva e o elemento emocional fornece ao racional a dimensão de sentimento que confere humanidade ao todo. Há músicos que se deixam cair na convicção supersticiosa de que uma análise demasiado profunda da peça musical destruirá neles a qualidade intuitiva e a liberdade de execução, confundindo conhecimento com rigidez e esquecendo que a compreensão racional não só é possível mas absolutamente necessária para que a imaginação tenha pulso livre (Barenboim, 2009, pp. 52-53).

Tenho pouco mais a acrescentar a esta reflexão de Daniel Barenboim. Depois de finalizar este processo de investigação, desenvolvi a convicção de que o *Saber* não diminui o *Sentir*, o *Saber* não substitui o *Sentir*.

O *Saber* alicerça o *Sentir*. O *Sentir* embeleza o *Saber*.

Para concluir, afirmo claramente que *Sentir* e *Saber* são ambos necessários para se conseguir um superior e transcendente momento musical.

Limites à investigação

Não houve limitações à investigação.

Gostava apenas de referenciar que na última sessão faltou a bateria do aparelho de vídeo, ficando-se apenas com o registo sonoro.

Recomendações para o futuro

Uma vez que o resultado desta investigação foi muito claro, penso que os professores de música deveriam pensar em adotar estratégias pedagógicas que pudessem, ao longo de um ano letivo, proporcionar diversos momentos culturais com o intuito de formar alunos com o máximo de cultura musical. Como se constatou, os alunos e a música têm muito a beneficiar com isso.

O professor tem a exigente missão de ajudar o aluno a saber mais. Formar alunos capacitados, autónomos e criativos é fundamental, para que consigam o grande objetivo da vida: serem felizes. E que seja uma felicidade consciente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARNOLD, Dana. (2006). *A História da Arte*. Vila Nova de Famalicão: Quasi Edições.
- ARNAUT, António. (2003). *Introdução à Maçonaria*. (4ª ed.). Coimbra: Coimbra Editora Lda.
- BARENBOIM, Daniel. (2009). *Está Tudo Ligado: O Poder da Música*. Lisboa: Editorial Bizâncio.
- BOFFI, Guido. (1999). *História da Música Clássica*. Lisboa: EDIÇÕES 70 Lda.
- BRUNER, Jerome. (2000). *Cultura da Educação*. Lisboa: EDIÇÕES 70, Lda.
- CHARBONNIER, George. (1969). *Entretiens avec Lévi-Strauss*. Paris: Union Générale d' Edition.
- COUTINHO, Clara. (2013). *Metodologia de Investigação em Ciências Sociais e Humanas: Teoria e Prática*. Coimbra: Edições Almedina.
- CURY, Augusto. (2007). *INTELIGÊNCIA MULTIFOCAL. Análise da Construção dos Pensamentos*. Cascais: Editora Pergaminho SA.
- DIAS, Fernando Nogueira. (2007). *O MEDO SOCIAL e os Vigilantes da Ordem Emocional*. Lisboa: INSTITUTO PIAGET.
- ECO, Umberto. (2016). *A Definição da Arte*. Lisboa: EDIÇÕES 70, Lda.
- FERRÃO, Ana Maria & SÁ, Madalena. (1988). *Histórias Cantadas*. Porto: Plátano Editora.
- FIOLHAIS, Carlos. (2011). *A Ciência em Portugal*. Fundação Francisco Manuel dos Santos. Lisboa: Relógio d'Água Editores.

- FREITAS-MAGALHÃES, Armindo. (2011). *A Psicologia das Emoções: O Fascínio do Rosto Humano*. (3ª ed.). Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa.
- GOETHE, Johann (1970). *Werther*. Livros RTP. Lisboa: Editorial Verbo.
- GOLEMAN, Daniel. (2016). *Inteligência Emocional. O livro que mudou o conceito de inteligência*. (17ª ed.). Lisboa: Temas e Debates, Círculo de Leitores.
- GOLEMAN, Daniel. (2011). *Inteligência Social. A Nova Ciência do Relacionamento Humano*. Lisboa: Temas e Debates, Círculo de Leitores.
- GRIFFITHS, Paul. (2007). *História Concisa da Música Ocidental*. Lisboa: Editorial Bizâncio.
- GUSTEMS, Josep & ELGSTRÖM, Edmon. (2008). *Guía práctica para la dirección de grupos vocales e instrumentales*. Barcelona: Editorial GRAO, de IRIF, S.L.
- HARNONCOURT, Nikolaus. (1993). *O Diálogo Musical: Monteverdi, Bach e Mozart*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- HARNONCOURT, Nikolaus. (1998). *O Discurso dos Sons*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- HENRIQUE, Luís. (1994). *Instrumentos Musicais*. (2ª ed.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- JACOB, Max. (1960). *Le Laboratoire central: Poèmes*. Paris: Éditions Gallimard.
- JACQ, Christian. (2006). *MOZART - O Supremo Mago*. Lisboa: Bertrand Editora, Lda.
- JUSTINO, David. (2010). *Difícil é Educá-los*. Fundação Francisco Manuel dos Santos. Lisboa: Relógio d'Água Editores.
- KENYON, Nicholas. (2008). *Mozart: Vida, Temas e Obras*. Lisboa: Edições 70 Lda.
- LEGENDRE, Renald. (2005). *Dictionnaire actuel de l'éducation*. 3ième edition. Montreal: Guérin.

- LEVITIN, Daniel. (2013). *Uma Paixão Humana. O seu Cérebro e a Música*. (2ª ed.). Lisboa: Editorial Bizâncio.
- LOPES-GRAÇA, Francisco. (1978) *Reflexões sobre a música*. Lisboa: Edições Cosmos.
- MALINOWSKI, Bronislaw. (1975). *A teoria funcional. Uma teoria crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Zahar.
- MÁXIMO-ESTEVES, Lúcia. (2008). *Visão Panorâmica da Investigação-Ação*. Porto: Porto Editora.
- MOZART, Leopold. (1948). *A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing*. New York: Oxford University Press.
- PESSOA, Fernando. (1966). *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. Lisboa: Edições Ática.
- PETIT, S. & DELAUNAY, G. (1970). *À la decouverte des rythmes et des sons*. Paris: Librairie Armand Colin.
- PORTO EDITORA. (2010). *Dicionário da Língua Portuguesa*. Porto: Autor.
- POWELL, John. (2015). *Como funciona a Música. A Ciência dos Belos Sons*. (2ª ed.). Lisboa: Editorial Bizâncio.
- RIBEIRO, José da Silva. (2004). *Antropologia do olhar: da minúcia do olhar ao olhar distanciado*. Porto: Edições Afrontamento.
- RINCÓN, Eduardo. (2005). *Wolfgang Amadeus Mozart*. Coleção Royal Philharmonic. Lisboa: Promoway Portugal, Lda.
- ROCHER, Guy. (1977). *Sociologia Geral*. Lisboa: Editorial Presença.

- SACKS, Oliver. (2008). *Musicofilia*. Lisboa: Relógio D'Água Editores.
- SCHWANITZ, Dietrich. (2005). *Cultura: Tudo o que é preciso saber*. (5ª ed.). Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- SIEPMANN, Jeremy. (2006). *Mozart: Vida e Obra*. Lisboa: Editorial Bizâncio.
- SOUSA, Maria Rosário & NETO, Félix. (2003). *A Educação Intercultural através da Música: Contributos para redução do preconceito*. Vila Nova de Gaia: Edições Gailivro, Lda.
- SOUSA, Maria do Rosário. (2010). *Música, Educação Artística e Interculturalidade: A Alma da Arte na Descoberta do Outro*. Rio Tinto: Lugar da Palavra Editora, Unip. Lda.
- SOUSA, Maria do Rosário. (2015). *Metodologias do Ensino da Música para Crianças. Pedagogos, Teorias, Modelos e Experiências. Investigação Científica Aplicada à Didática da Música*. (2ª ed.). Rio Tinto: Lugar da Palavra Editora, Unip. Lda.
- TALON-HUGON, Carole. (2008). *A Estética. História e Teorias*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, Lda.
- TRANCHEFORT, François-René. (1998). *Guia da Música Sinfónica*. Lisboa: Gradiva.

FONTES ELETRÓNICAS CONSULTADAS

1 - ET's Clarinet Studio

Disponível em:

<http://www.tishkoff.com/articles/mozart.htm>

Acedido em 2016-09-27.

2 - Wolfgang Amadeus Mozart

Disponível em:

http://www.wa-mozart.net/mozart_fm.htm

Acedido em 2016-09-30.

3 - Direção-Geral de Educação

Disponível em:

<https://www.dge.mec.pt/ensino-basico>

Acedido em 2016-10-03.

4 - Jornal Público – Artigo de opinião

Disponível em:

<https://www.publico.pt/noticias/jornal/haydn-mozart-e-o-estilo-classico-169883>

Acedido em 2016-10-07.

5 - Fundação Conservatório Regional de Gaia

Disponível em:

<http://www.conservatoriodegaia.org/>

Acedido em 2016-10-09.

6 – Metropolitana - Musicália

Disponível em:

<http://www.metropolitana.pt/Default.aspx?ID=5586>

Acedido em 2016-10-09

7 – Wikipédia – Wolfgang Amadeus Mozart

Disponível em:

https://pt.wikipedia.org/wiki/Wolfgang_Amadeus_Mozart

Acedido em 2016-10-09

8 – Divertimentos K.439b – W.A.Mozart

Disponível em:

https://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.553585&catNum=553585&filetype=About%20this%20Recording&language=English

Acedido em 2016-10-12

9 – Clarinet Institute - Partituras de Clarinete

Disponível em:

<http://www.clarinetinstitute.com/>

Acedido em 2016-10-14

10 – A Vida de Mozart - Capítulo 1 (Série completa)

Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=LwhKL-mrGfE>

Acedido em 2015-12-22

11 – Meloteca - Citações de Músicos

Disponível em:

<http://meloteca.com/citacoes-musicos.htm>

Acedido em 2016-10-21

12 – IMSLP/Petrucci Music Library

Disponível em:

[http://imslp.org/wiki/5_Divertimentos,_K.Anh.229/439b_\(Mozart,_Wolfgang_Amadeus\)](http://imslp.org/wiki/5_Divertimentos,_K.Anh.229/439b_(Mozart,_Wolfgang_Amadeus))

Acedido em 2015-12-21

ANEXOS

. ANEXO 1 – Exemplo de carta enviada aos Encarregados de Educação dos estudantes para autorização no Programa de Intervenção.

Mestrado em Ensino da Música- especialidade em Direção de Música de Conjunto
Conservatório Superior de Música de Gaia – Projeto Educativo de Dissertação de Mestrado



CONSERVATÓRIO SUPERIOR DE MÚSICA DE GAIA

Exmo. Senhor

Encarregado de Educação da aluna _____

Na sequência de um trabalho de investigação científica, integrado no âmbito do desenvolvimento do *Projecto Educativo*, do *Mestrado em Ensino da Música*, com especialidade em *Música de Conjunto*, que me encontro a frequentar no Conservatório Superior de Música de Gaia (CSMG), venho solicitar a autorização necessária para a participação do aluno acima mencionado num *Programa de Intervenção*, que pretendo realizar com um grupo de jovens Clarinetistas.

Desse *Programa* farão parte um conjunto de Sessões a realizar nos dias 21, 22 e 23 de Dezembro, no edifício da Associação Cultural e Musical de Avintes, entre as 11h30m e as 16h, sendo da minha responsabilidade a despesa com a refeição do almoço. Para levar a cabo esta tarefa necessito de realizar um conjunto de *imagens fílmicas* e de *imagens fotográficas* dos alunos que fazem parte do referido *Programa*.

Informo V. Exa. de que as imagens retiradas das Sessões se destinarão exclusivamente para o fim acima descrito. Desta forma, agradeço a simpatia de preencher o documento que segue junto a esta carta, tornando possível a realização desta investigação-ação.

Com os meus melhores cumprimentos, e muito grato por todas as atenções,

O Mestrando

Tiago Tavares Abrantes

Vila Nova de Gaia, 16 de Dezembro de 2015

Autorização

Declaro que autorizo o meu filho (educando) _____

a participar no *Programa de Intervenção* de carácter didático, pedagógico e científico, integrado no *Projeto Educativo* do Mestrando Tiago Abrantes, a frequentar o Conservatório Superior de Música de Gaia (CSMG), autorizando, também, a realização de *imagens fílmicas e fotográficas* a realizar ao longo das Sessões deste Programa.

O Encarregado de Educação

. **ANEXO 2** – Questionário para os estudantes que participaram na Investigação.

Conservatório Superior de Música de Gaia

Mestrado em Música de Conjunto - 2015/16

Mestrando: Tiago Tavares Abrantes

QUESTIONÁRIO

ALUNO

Nome: _____

Idade: _____

Habilitação Académica: _____

Formação Clarinetística: _____

ENCARREGADOS DE EDUCAÇÃO

Nome dos pais: _____

Idade de ambos: _____

Habilitações: _____

Profissões: _____

. ANEXO 3 – Texto sobre Mozart, lido ao Grupo de Ação (GA), na 2ª Sessão.

Wolfgang Amadeus Mozart

Nasceu em 27 de Janeiro de 1756, em Salzburgo.

Filho de Leopold Mozart, que era um professor de violino de nível europeu e escreveu um método importante “Ensaio sobre o Ensino do Violino”. A mãe chamava-se Anna Maria e governava a casa.

Mozart tinha uma irmã Maria Anna Mozart, de apelido Nannerl, que também sabia tocar (tocava piano) e o acompanhou em algumas digressões pela Europa.

Mozart foi o que foi sobretudo devido a duas coisas: o **pai** que teve e as inúmeras **viagens** que fez.

Mozart viveu 35 anos e passou mais de dez anos da sua vida a viajar. À conta destas viagens, arrançadas pelo pai, conheceu as catedrais da música europeia, capitais, conheceu príncipes, reis e até o papa (que o condecorou), conheceu os compositores e cantores mais importantes da época.

Mais tarde, viveu 10 anos em Viena, mas não estava muito tempo na mesma casa. Nestes 10 anos, mudou de casa mais de 10 vezes. Penso que 13 vezes.

Em relação à sua música, compôs para todos os géneros: nomeadamente, música sacra, ópera, concertos e sonatas para piano, concertos para oboé, flauta, harpa, fagote, trompa, clarinete, fugas para órgão, quartetos e quintetos para instrumentos de cordas, bailados, divertimentos e sinfonias.

Nesta altura, os músicos tinham um estatuto semelhante ao de um criado e Mozart não se dava bem com a falta de liberdade.

No tempo de Mozart, governaram em Salzburgo dois príncipes-arcebispos: o conde Schrattenbach e o conde Colloredo. Foram dois príncipes completamente diferentes:

. O conde Schrattenbach, governou entre 1753 e 1771, era amante das artes, um humanista, libertou verbas consideradas para a construção de orfanatos e igrejas. Foi um ótimo tempo para a família Mozart.

. O conde Colloredo era um intelectual com formação musical, mas era humanamente frio e muitas vezes sarcástico; proibiu costumes tradicionais, eliminou feriados religiosos, desagradou a ricos e a pobres ao decretar uma reforma fiscal. A família Mozart não se sentiu nada confortável com esta governação austera e condicionada, sobretudo depois de viajarem por toda a Europa e terem visto muito mundo.

O pai de Mozart queria alcançar a fama apresentando o seu menino-prodígio ao mundo. Começou por fazer pequenas viagens a Munique e Viena (pequenas mais ou menos, Munique dista a 145Km e Viena a 295Km) e, com apenas 7 anos de idade fizeram a 1ª grande viagem passando pela Alemanha, Suíça, França, Bélgica, Holanda e Londres, regressando por França e Suíça. Foi uma experiência muito rica para Mozart.

O pai de Mozart sabia bem que, para se ser alguém na música tinha-se que ir a Itália. A primeira viagem que fez à Itália, considerada a capital da música, tinha Mozart 13 anos. A segunda viagem tinha 15 anos e a terceira aos 17 anos. Visitaram Verona, Milão, Cremona, Veneza, Bolonha, Florença, Roma, Nápoles, etc.

Aos 28 anos, Mozart adere à Maçonaria. A Maçonaria é uma Ordem iniciática, ritualista, universal, fraterna, filosófica e progressista, baseada no livre-pensamento e na tolerância, tendo como objetivo o desenvolvimento intelectual e espiritual do Homem, com vista a construir uma sociedade mais justa, livre e igualitária. Têm como fim o desenvolvimento de uma fraternidade universal, ou seja, uma única família na face da terra, em que as pessoas sejam autênticos Irmãos, sem qualquer distinção de raça, sexo, ideologia, religião e condição social. Tem como bandeira a Liberdade, a Igualdade e a Fraternidade.

Mozart enaltece estes valores em muitas das suas obras. Por exemplo, a Ópera Dom Giovanni tem como tema a Liberdade, a Ópera As Bodas de Fígaro foca a Igualdade e a Flauta Mágica a Fraternidade.

Um dos seus “Irmãos” da maçonaria era o clarinetista Anton Stadler, para o qual compôs a grande parte das obras para clarinete, nomeadamente o Concerto para Clarinete, o Quinteto para clarinete e quarteto de cordas, o Trio para clarinete, viola e piano, vários Trios de clarinete (ou cor de basset), como é o caso da peça que estão a preparar.

Mozart adorava o som do clarinete. Numa carta que enviou ao seu pai, aquando de uma visita a Mannheim, em 1778, diz-lhe: “Ah, se tivéssemos clarinetes (em Salzburgo)! Não calcula o efeito magnífico de uma sinfonia com flautas, oboés e clarinetes”.

O Concerto para Clarinete foi registado a 28 de Setembro de 1791. Mozart morre 2 meses e uma semana depois, a 5 de Dezembro desse ano. Estava a compor o seu Requiem, ficando inacabado. Será concluído por um discípulo.

Mozart é enterrado numa vala comum, sem lápide.

Farei agora um rápido olhar na sua vida com as respetivas datas:

1756 – nasce a 27 de janeiro em Salzburgo

1760 – primeiros passos no piano

1761 – primeiras composições mozartianas

1762 – primeira viagem a Munique

1762/63 – primeira viagem a Viena

1763/66 – viagem a Paris e Londres

1763 – chegada da família a Paris

1764 – em abril nova viagem a Londres; composição da 1ª sinfonia

1765 – em julho, início da viagem de regresso a Salzburgo, passando pela Holanda, Bélgica, França, e Suíça

1767/69 – segunda viagem a Viena

1767 – os Mozart fogem da varíola para Olmutz; Wolfgang e Nannerl adoecem

1768 – em janeiro, chegada a Viena; composição de La Finta Semplice

1769 – regresso a Salzburgo

1769/71 – 1ª viagem a Itália

1770 – composição e estreia de Mitridate, Rè di Ponto; estudos com o padre Martini e admissão na Academia Filarmónica de Bolonha. Em dezembro, aplaudida estreia de Mitridate, Rè di Ponto

1771 – 2ª viagem a Itália; encomenda de Ascanio in Alba; em dezembro, regresso a Salzburgo

1772/73 – 3ª viagem a Itália

1772 – composição e estreia de Lucio Silla; o conde Colloredo é o novo príncipe-arcebispo de Salzburgo

1773 – em março, regresso a Salzburgo, mudança para a Casa do Mestre de Dança; 3ª viagem a Viena

1774/75 – 2ª viagem a Munique; audição de La Finta Giardiniera; composição de Il re pastore e dos cinco concertos para violino

1776 – composição da Serenata em Ré Maior, *Haffner*

1777 – em agosto, desavenças com o novo arcebispo de Salzburgo; demissão de Leopold e Wolfgang, mas Leopold volta a ser admitido em setembro

1777/79 – 2ª viagem a Paris

1777 – viagem a Paris com a mãe, passando por Munique, Augsburg e Mannheim

1778 – composição da sinfonia em Ré Maior, *Paris* e do Concerto para Flauta em Sol Maior; em Julho, morte da mãe em Paris; Mozart parte de Paris; em novembro chega a Mannheim e em dezembro a Munique

1779 – em janeiro chega a Salzburgo; compõe a Missa da Coroação

1780/81 – viagem a Munique e depois a Viena; corte de relações com o arcebispo

1782 – em julho, estreia o Rpto do Serralho; em agosto casa-se com Constanze Weber

1783 – 1º encontro com Lorenzo da Ponte; a 17 de junho, nasce o primeiro filho, Raimundo, que falece a 19 de agosto; do fim de julho ao fim de novembro viaja para Salzburgo; no fim de outubro, parte para Linz e apresenta a Sinfonia em Dó Maior, *Linz*

1784 – nascimento do filho Carl Thomas; admissão na Loja Maçónica “A Beneficência”

1785 – composição dos concertos para piano K 467 e K466 e da “Música Fúnebre Maçónica”

1786 – estreia de As Bodas de Fígaro

1787 – em janeiro/fevereiro, 1ª viagem a Praga para a apresentação de As Bodas de Fígaro; a 28 de Maio, morte de Leopold em Salzburgo; em outubro/novembro, 2ª viagem a Praga, onde tem lugar a estreia de Don Giovanni; nascimento de filha Teresa

1788 – últimas 3 sinfonias; a sua filha Teresa morre

1789 – de abril a junho, viagem a Berlim passando por Dresden e Leipzig; nascimento da filha Anna, que morre passada uma hora

1790 – estreia de *Così fan Tutte*; de setembro a novembro, viagem a Frankfurt para a coroação do imperador Leopoldo II

1791 – nasce o seu filho Franz Xaver; 3ª viagem a Praga, para a coroação do rei da boémia, imperador Leopoldo II, e para a estreia de *La Clemenza di Tito*; estreia de *A Flauta Mágica* em Viena; composição do Requiem; morte de Mozart a 5 de Dezembro, em Viena

Para concluir, um dos géneros que escreveu foram os Divertimentos. Este tipo de música era usada, como o nome indica, para entreter, divertir. Em conjunto com as Serenatas, era geralmente tocada ao ar livre, uma vez que usava instrumentos de sopro.

Este Divertimento, que estão a preparar, foi originalmente composto para Cor de Basset e, como já disse atrás, dedicado ao clarinetista Anton Stadler.

Como é fundamental reconhecer auditivamente a sua música, vamos agora ouvir alguns excertos.

Serão 4 géneros distintos de música: sinfonia, grupo de sopros, concerto e ópera:

CD 1 – faixa 2 (Sinfonia nº 1)

CD 2 – faixas 2 (Serenata para sopros), 11 (Concerto para clarinete) e 10 (Ópera Flauta Mágica)

(cada aluno lerá em voz alta o pequeno texto correspondente à faixa)